This is a digital copy of a book that was preserved for generations on library shelves before it was carefully scanned by Google as part of a project to make the world's books discoverable online.

It has survived long enough for the copyright to expire and the book to enter the public domain. A public domain book is one that was never subject to copyright or whose legal copyright term has expired. Whether a book is in the public domain may vary country to country. Public domain books are our gateways to the past, representing a wealth of history, culture and knowledge that's often difficult to discover.

Marks, notations and other marginalia present in the original volume will appear in this file - a reminder of this book's long journey from the publisher to a library and finally to you.

Usage guidelines

Google is proud to partner with libraries to digitize public domain materials and make them widely accessible. Public domain books belong to the public and we are merely their custodians. Nevertheless, this work is expensive, so in order to keep providing this resource, we have taken steps to prevent abuse by commercial parties, including placing technical restrictions on automated querying.

We also ask that you:

+ *Make non-commercial use of the files* We designed Google Book Search for use by individuals, and we request that you use these files for personal, non-commercial purposes.

+ *Refrain from automated querying* Do not send automated queries of any sort to Google's system: If you are conducting research on machine translation, optical character recognition or other areas where access to a large amount of text is helpful, please contact us. We encourage the use of public domain materials for these purposes and may be able to help.

+ *Maintain attribution* The Google "watermark" you see on each file is essential for informing people about this project and helping them find additional materials through Google Book Search. Please do not remove it.

+ *Keep it legal* Whatever your use, remember that you are responsible for ensuring that what you are doing is legal. Do not assume that just because we believe a book is in the public domain for users in the United States, that the work is also in the public domain for users in other countries. Whether a book is still in copyright varies from country to country, and we can't offer guidance on whether any specific use of any specific book is allowed. Please do not assume that a book's appearance in Google Book Search means it can be used in any manner anywhere in the world. Copyright infringement liability can be quite severe.

About Google Book Search

Google's mission is to organize the world's information and to make it universally accessible and useful. Google Book Search helps readers discover the world's books while helping authors and publishers reach new audiences. You can search through the full text of this book on the web at `http://books.google.com/`

Über dieses Buch

Dies ist ein digitales Exemplar eines Buches, das seit Generationen in den Regalen der Bibliotheken aufbewahrt wurde, bevor es von Google im Rahmen eines Projekts, mit dem die Bücher dieser Welt online verfügbar gemacht werden sollen, sorgfältig gescannt wurde.

Das Buch hat das Urheberrecht überdauert und kann nun öffentlich zugänglich gemacht werden. Ein öffentlich zugängliches Buch ist ein Buch, das niemals Urheberrechten unterlag oder bei dem die Schutzfrist des Urheberrechts abgelaufen ist. Ob ein Buch öffentlich zugänglich ist, kann von Land zu Land unterschiedlich sein. Öffentlich zugängliche Bücher sind unser Tor zur Vergangenheit und stellen ein geschichtliches, kulturelles und wissenschaftliches Vermögen dar, das häufig nur schwierig zu entdecken ist.

Gebrauchsspuren, Anmerkungen und andere Randbemerkungen, die im Originalband enthalten sind, finden sich auch in dieser Datei – eine Erinnerung an die lange Reise, die das Buch vom Verleger zu einer Bibliothek und weiter zu Ihnen hinter sich gebracht hat.

Nutzungsrichtlinien

Google ist stolz, mit Bibliotheken in partnerschaftlicher Zusammenarbeit öffentlich zugängliches Material zu digitalisieren und einer breiten Masse zugänglich zu machen. Öffentlich zugängliche Bücher gehören der Öffentlichkeit, und wir sind nur ihre Hüter. Nichtsdestotrotz ist diese Arbeit kostspielig. Um diese Ressource weiterhin zur Verfügung stellen zu können, haben wir Schritte unternommen, um den Missbrauch durch kommerzielle Parteien zu verhindern. Dazu gehören technische Einschränkungen für automatisierte Abfragen.

Wir bitten Sie um Einhaltung folgender Richtlinien:

+ *Nutzung der Dateien zu nichtkommerziellen Zwecken* Wir haben Google Buchsuche für Endanwender konzipiert und möchten, dass Sie diese Dateien nur für persönliche, nichtkommerzielle Zwecke verwenden.

+ *Keine automatisierten Abfragen* Senden Sie keine automatisierten Abfragen irgendwelcher Art an das Google-System. Wenn Sie Recherchen über maschinelle Übersetzung, optische Zeichenerkennung oder andere Bereiche durchführen, in denen der Zugang zu Text in großen Mengen nützlich ist, wenden Sie sich bitte an uns. Wir fördern die Nutzung des öffentlich zugänglichen Materials für diese Zwecke und können Ihnen unter Umständen helfen.

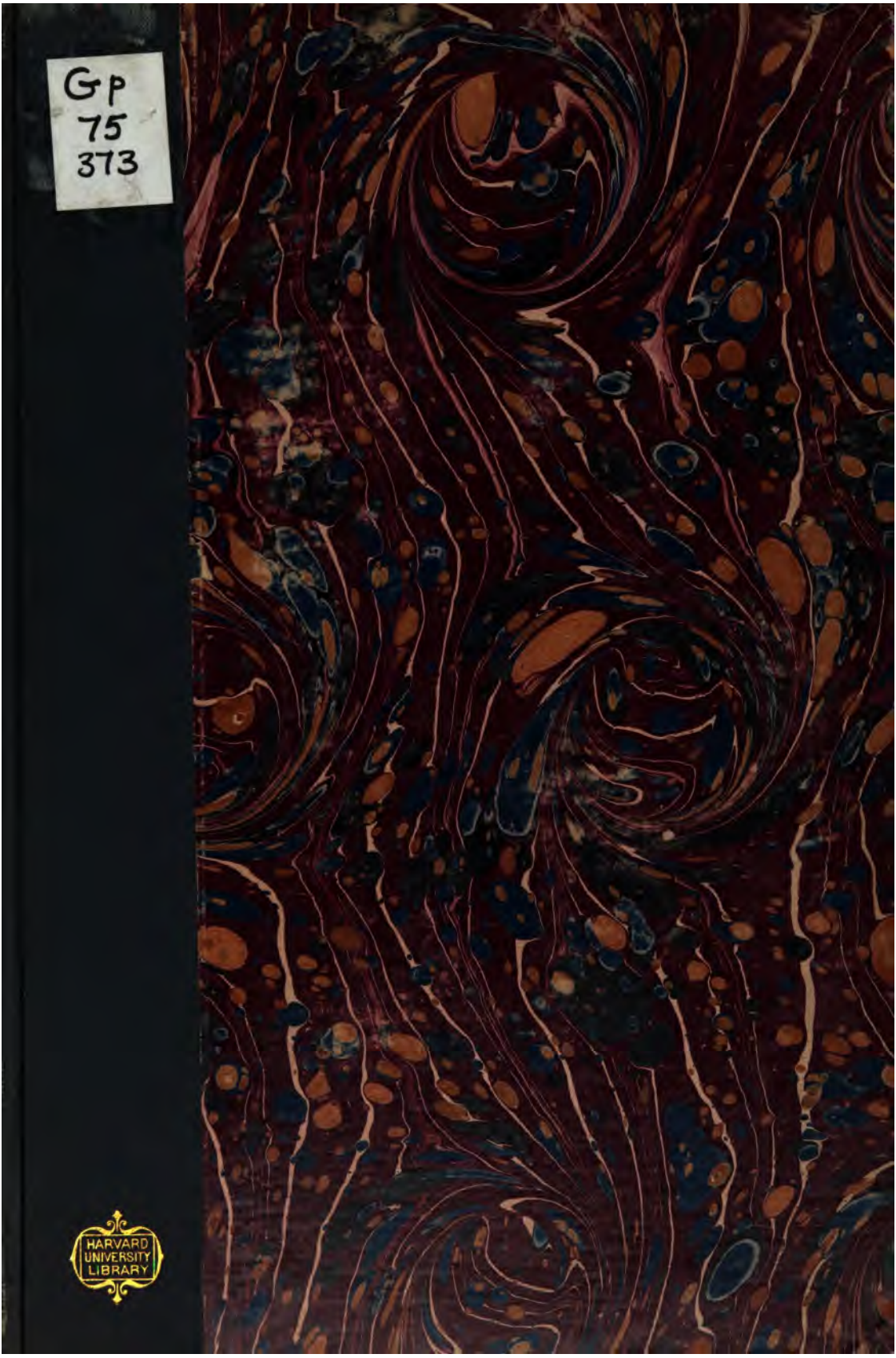
+ *Beibehaltung von Google-Markenelementen* Das "Wasserzeichen" von Google, das Sie in jeder Datei finden, ist wichtig zur Information über dieses Projekt und hilft den Anwendern weiteres Material über Google Buchsuche zu finden. Bitte entfernen Sie das Wasserzeichen nicht.

+ *Bewegen Sie sich innerhalb der Legalität* Unabhängig von Ihrem Verwendungszweck müssen Sie sich Ihrer Verantwortung bewusst sein, sicherzustellen, dass Ihre Nutzung legal ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass ein Buch, das nach unserem Dafürhalten für Nutzer in den USA öffentlich zugänglich ist, auch für Nutzer in anderen Ländern öffentlich zugänglich ist. Ob ein Buch noch dem Urheberrecht unterliegt, ist von Land zu Land verschieden. Wir können keine Beratung leisten, ob eine bestimmte Nutzung eines bestimmten Buches gesetzlich zulässig ist. Gehen Sie nicht davon aus, dass das Erscheinen eines Buchs in Google Buchsuche bedeutet, dass es in jeder Form und überall auf der Welt verwendet werden kann. Eine Urheberrechtsverletzung kann schwerwiegende Folgen haben.

Über Google Buchsuche

Das Ziel von Google besteht darin, die weltweiten Informationen zu organisieren und allgemein nutzbar und zugänglich zu machen. Google Buchsuche hilft Lesern dabei, die Bücher dieser Welt zu entdecken, und unterstützt Autoren und Verleger dabei, neue Zielgruppen zu erreichen. Den gesamten Buchtext können Sie im Internet unter `http://books.google.com` durchsuchen.

GP
75
373



HARVARD
UNIVERSITY
LIBRARY

Gp75,373

Harvard College Library

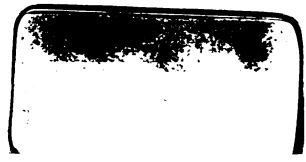
THE GIFT OF

STEPHEN SALISBURY,

OF WORCESTER, MASS.

(Class of 1817.)

3 Aug. 1896.



PINDARS

LOGAOEDISCHE STROPHEN.

VON

ERNST GRAF.

MARBURG.
N. G. ELWERT'SCHE VERLAGSBUCHHANDLUNG.
1892.

Sep. 75.373

HARVARD COLLEGE
AUG 3 1896
LIBRARY.
Salisbury Fund.

Dem Freunde griechischer Dichtung, der zuerst an das Studium Pindars herantritt, wird gar bald die Betrachtung der daktylo-epitritischen Strophen anziehend und lohnend erscheinen. Wie ein dorischer Tempel baut sich die dritte olympische Ode in ihren einfachen harmonischen Verhältnissen vor seinem Auge auf; die erste pythische erregt schon mehr die Vorstellung einer freien Phantasie, dennoch vermag er auch ihr den Eindruck wohlgeordneten Aufbaus abzugewinnen; die Beschränktheit der Grundbestandteile dieser Versgattung und die verhältnismässige Einförmigkeit ihrer Zusammensetzung erleichtert es ihm, überall grössere Massen in einer Empfindung zusammenzufassen. Tritt er nun den logaoedischen Strophen gegenüber, so ist sein erster Eindruck der einer verwirrenden Buntheit. Er hat es wol vermocht, die alcaeische Strophe als Ganzes aufzufassen — das Anschwellen des trochaeischen Elementes im dritten Verse und das dadurch bedingte längere Abklingen im doppelten Daktylus schien ihm eine Wiederholung des beginnenden logaoedischen Verses in verdoppeltem Massstabe, welcher jener erste Vers durch doppelte Setzung das Gleichgewicht hält; dadurch entstanden zwei Hälften (zwar weder an Zahl der Moren noch der Hebungen gleich, doch dies nachzuzählen war ihm noch nicht in den Sinn gekommen), deutlich unterschieden durch die gepaarten Versausgänge, die eine männlich, die andere weiblich auslautend, aber durch den verknüpfenden Auftakt des dritten Verses vor völligem Auseinanderfallen bewahrt —, den logaoedischen Strophen Pindars gegenüber versagt ihm die Kraft der Anschauung.

Er erholt sich Rats bei den Kennern der metrischen Kunst. Da findet er — Forderungen: die Glieder der Strophen müssen in genauem Responsionsverhältnis zu einander stehen, die Rythmik des griechischen Altertums muss bis ins kleinste derjenigen

unsrer Musik vergleichbar sein u. s. w., dazu aber auch überreichlich Mittel, die überlieferten Texte diesen Forderungen unterwürfig zu machen, Silbenmasse aller Art von $^1/_2$ $^2/_3$ bis zu 5 Moren sowie Pausen von jeder Länge; die Consequenzen dieser Lehren, auf Pindar übertragen, treten ihm bei Moritz Schmidt [1]) in erschreckender Nacktheit vor Augen. Er sieht, dass bei solchen Grundsätzen jeder Anhalt fehlt, die rythmische Gestaltung, die einst im Vortrag dieser Gedichte zum Ausdruck kam, zu ergründen, und dass wir uns wol bescheiden müssen, unsre Texte als Prosa zu lesen.

Dennoch verlässt ihn die Empfindung nicht, dass die erhaltene metrische Gestaltung keineswegs ein willkürliches Durcheinander darstellt, in das erst durch gewaltsame Reckungen und Dehnungen Leben zu bringen sei, sie scheint ihm selbst ein Lebendiges zu sein. Meint er in J. H. H. Schmidt [2]) den Mann gefunden zu haben, der die Gesetze, nach denen die pindarischen Strophen gebaut sind, diesen selbst durch Beobachtungen abzugewinnen sucht, so sieht er doch bald wie auch dieser von den Dämonen des Zählens und des Gesetzegebens der fruchtbaren Beobachtung entrissen wird.

Er schlägt die jüngste Darstellung jener Gebilde auf in der Rossbach-Westphalschen Metrik [3]) und wird erfreut durch den Hinweis auf einige immer wiederkehrende, durch geringe Mittel variierte Grundelemente derselben (vor allem Glykoneen, Pherekrateen sowie kleinere trochaeische Glieder, nächstdem logaoedische Prosodiaki), wodurch eine Vereinfachung in der Betrachtung der Oden angebahnt wird. Aber bald danach hört er auch hier die bekannte Weise; der Vers muss so und so viel Icten liefern, gleichgültig wie er gestaltet ist; wenn er sie nicht liefern kann, so wird ihm dadurch geholfen, dass man vor ihm, hinter ihm oder auch mittenhinein Pausen, sogar betonte, wenn nötig gleich paarweise, in die Luft baut. Wieder fühlt er wie aller feste Boden schwindet, und wenn er die Kartenhäuser $\frac{\prime}{\wedge}\,\frac{\prime}{\wedge}$ wegstreift, so stehen die Texte immer noch

1) Ueber den Bau der pindarischen Strophen. 1882.
2) Die Kunstformen d. gr. Poesie. Bd. I. Die Eurythmie etc. 1868.
3) III^2 2, 594. 598.

vor seinen Augen wie anfangs, als Conglomerate verschiedenartiger, verschiedenlanger Versglieder, und er sieht sich auf sich selbst angewiesen, wenn es gilt nachzuempfinden, was den Dichter bei der Bildung und Zusammensetzung derselben geleitet hat.

Die Epode der zweiten pythischen Ode:

ἱερέα κτίλον Ἀφροδί- τας· ἄγει δὲ χάρις φίλων
ποίνιμος ἀντὶ Γέρ- γων ὀπιζομένα·
σὲ δ', ὦ Δεινομένειε παῖ, Ζεφυρία πρὸ δόμων
Λοκρὶς παρθένος ἀπύει, πολεμίων καμάτων ἐξ ἀμαχάνων
διὰ τεὰν δύναμιν δρακεῖσ' ἀσφαλές.
θεῶν δ' ἐφε- τμαῖς Ἰξίονα φαντὶ ταῦ- τα βροτοῖς
λέγειν ἐν πτερόεν- τι τροχῷ
παντᾷ κυλινδόμενον·
τὸν εὐ- εργέταν ἀγαναῖς ἀμοι- βαῖς ἐποιχομένους τίνεσθαι.

beginnt mit einem Langverse, bestehend aus zwei katalektischen Glykoneen und zwei katalektischen Pherekrateen. Der zweite Vers, bestehend aus einem Glykoneus und dem zweiten der beiden Pherekrateen bildet die genau um die Hälfte verkürzte Wiederholung des vom ersten Verse dargestellten rythmischen Motivs. Der dritte wiederholt den zweiten und fügt ein neues trochaeisches Thema hinzu, der vierte fasst wiederum Anfang und Ende des Vorgängers zusammen, indem er zugleich das trochaeische Element um einen Fuss verkürzt — zum Creticus. So ist der Aufbau der zwei Verspaare ein paralleler; 2 und 4 sind verkürzte Wiederholungen — beidemal mit Weglassung des Mittelstücks — von 1 und 3. Der fünfte Vers hebt mit einem Diiambus an, aber was diesem folgt, ist wieder nur Wiederholung des vierten, an sechster Stelle folgt die noch nicht erschienene Verbindung des Pherekrateus mit dem Creticus, darauf an siebenter der mit dem Pherekrateus nahe verwandte Prosodiakus, endlich schliesst das Ganze wieder mit zwei Glykoneen, denen aber ein einzelner Jambus voraufgeht, der zu dem Diiambus im fünften Verse in ähnlichem Verhältnis steht wie die drei Cretici zu dem trochaeischen Fünfsilber im dritten.

Fast keine pindarische Strophe — nur noch eine wird uns begegnen, die sich vergleichen lässt — entwickelt sich so deutlich aus sich selbst heraus, zeigt so enge Verwandtschaft der

auf einander folgenden Glieder, ohne dass doch eines dem andern völlig gliche! Vor allem tritt der behutsame Anschluss neuer Elemente an das bereits Geschaffene in der ersten Hälfte hervor, während in der zweiten die nunmehr gegebenen Motive sich freier gesellen können. Das iambische Kolon im fünften Vers markiert den Eintritt dieses freieren Teiles, der sich mehrfach vom ersten unterscheidet. Alle Verse des zweiten Teils beginnen steigend, im ersten nur v. 2; die vier ersten Verse beginnen jeder mit einem Glykoneus, von den vier letzten keiner; jeder der vier ersten Verse enthält eine Auflösung, die vier letzten Verse keine. Ein aufgelöster Anfangsfuss beginnt und schliesst den ersten Teil; das iambische Anfangsglied spielt dieselbe Rolle im zweiten. So ergibt sich ungesucht eine Zweiteilung der Strophe, ebenso ist eine gewisse antithetische Anordnung der beiden Teile unverkennbar. v. 1 und 8 enthalten beide den Doppelglykoneus, der die Strophe beginnt und schliesst, und correspondieren dadurch einander; in den mittleren sechs Versen treten die Pherekrateen in v. 2 und 3 auf, um in v. 6 wiederzukehren (und v. 7, falls wir uns die Freiheit nehmen, den Prosodiakus als einen den steigenden Charakter der zweiten Hälfte hervorhebenden Stellvertreter des Pherekrateus anzusehen), die Trochaeen reichen von v. 5 bis 8 — also spiegelbildartige Gruppierung um die Mitte.

Von Interesse ist die Beobachtung, dass das verschiedene Schwergewicht der einzelnen Themata sich gleicherweise in der Häufigkeit ihres Vorkommens wie in der Reihenfolge ihres Auftretens ausspricht. Die Glykoneen als das Hauptthema beginnen und schliessen, doppelt gesetzt, und beherrschen auch die Mitte, indem da die Pherekrateen zurücktreten und das trochaeische Element auf Cretici beschränkt ist; die Pherekrateen kündigen sich, gleich nach den Glykoneen im Eröffnungsvers gleichfalls doppelt auftretend, als zweites Hauptthema an. Erst nach mehrfacher Ausnutzung dieser beiden Themata tritt das trochaeische auf, das aber dann die Hälfte der Versschlüsse beherrscht. Zuletzt überrascht uns noch das kleine iambische Thema, das nur die zweite Hälfte der Strophe scharf abgrenzt und derselben noch eine gewisse selbständige Färbung aufprägt. Nun sind von den 20 Gliedern der Strophe 8 glykoneisch,

5 pherekrateisch (dazu 1 Prosodiacus), 4 trochaeisch, 2 iambisch, also war die Rangordnung, in der sie eingeführt werden, durchaus ihrer numerischen Bedeutung entsprechend.

Diese nach und nach erfolgende Einführung verschiedener Themata, ihre Verflechtung mit einander zu einem organisch sich entfaltenden Ganzen, ihre Verkürzung, Verdoppelung, hat nur ein Analogon in der modernen Kunst, das ist die Behandlung der melodischen Themata in der sinfonischen Musik. Freilich dürfte dies der einzige Gesichtspunkt sein, unter dem man moderne Musik und pindarische Rythmik mit einander vergleichen darf. Schon dass wir es hier mit an Worte gebundenen, lediglich rythmischen Motiven zu thun haben, dort mit musikalischen, die sich sowol nach der rythmischen wie nach der harmonischen Seite bearbeiten lassen, bedingt einen himmelweiten Unterschied. Dem entsprechend geht auch hier die Arbeit auf unverhältnissmässig kleinem Raume vor sich. Dort die durchgehende Symmetrie der Takte, Glieder, Perioden als unumgänglich notwendiges Gegengewicht gegen die harmonische und melodische Mannigfaltigkeit polyphoner Musik, hier bei grösster Schlichtheit der noch mit ihren ursprünglichsten Mitteln wirkenden Musik ein uns ungewohnter, bei der Beschränktheit der Themata überraschender rythmischer Reichtum, der die Gleichheit der Glieder absichtlich meidet, da dieselbe mit einer lebendigen Verarbeitung rein rythmischer Themata in unvereinbarem Gegensatze steht. Eine Zusammenstellung der Summe der Takte jedes Verses:

4	4	3	3	14
4	3			7
4	3	3		10
4	2			6
2	4	2		8
3	2			5
3				3
1	4	4		9

lässt deutlich eine — sei es mit Bewusstsein gesuchte, sei es aus der rythmischen Arbeit sich unwillkürlich ergebende — stete Ungleichheit der Glieder des ganzen Baues erkennen.

Diese Ungleichheit, die doch nicht Formlosigkeit ist, ist es, wodurch die höhere Lyrik und die kunstvolle Prosa sich einander nähern. In der durch Thrasymachos geschehenen Uebertragung der Terminologie spricht sich zuerst ihre nahe Verwandtschaft aus; die Sophisten vollends der nachchristlichen Zeit gerieren sich völlig als Erben der alten Lyrik, sie sind die Virtuosen, denen die Menge zuströmt, um ihr Ohr zu ergötzen. Dies alles, so wie der Gebrauch der Ausdrücke für Singen und Sagen lehrt uns, dass die Grenzen zwischen lyrischem Vortrag und gehobener Prosa wenig scharfe waren, und dass die Form, die dem Worttext gegeben wurde, von jeher das Wesentliche war und das harmonische Element nur eine dienende Rolle dabei spielte.

Die Bedürfnisse und Gewöhnungen des Ohres scheinen viel tiefgreifendere Wandlungen im Laufe der Jahrhunderte zu erfahren als die des Auges; daher alles, was im griechischen Altertum mit Musik zusammenhängt, eine so ganz andre Stellung zu unsrer Aufnahmefähigkeit einnimmt, als die Werke der bildenden Kunst. Die verschiedenen Stimmungen der beweglichen Töne des Tetrachords, die dem Griechen die feinsten Schattierungen des ἦθος bedeuteten, würden unserem Ohre als Unreinheiten widerstehen; umgekehrt würde unsre Polyphonie dem Griechen ein barbarisches Durcheinander scheinen. Den gemeinsamen Ausgangspunkt bildet natürlich beiderseits die Volksweise, welche diejenigen einfachen rythmischen wie harmonischen Elemente enthält, die zu allen Zeiten gefällig sind und waren. Aber bei der Entwicklung von da zum Kunstprodukt sind die entgegengesetzten Wege eingeschlagen worden, indem nur je einer der beiden Bestandteile zu kunstvoller Mannigfaltigkeit ausgebildet wurde, während der andre als feste Grundlage seiner anfänglichen Einfachheit im Wesentlichen treu blieb.

Denn wären beide zugleich in der Weise, wie dies in der modernen Kunst mit der Melodie, in der antiken mit dem Rythmus der Fall ist, über jenen ursprünglichen Boden emporgewachsen, so hätte nur Verwirrung entstehen können. Wir dürfen daher nicht davor zurückschrecken, uns eine ziemlich einförmige Kantilene als Begleitung der pindarischen Rythmen vorzustellen, mit deren Verlust uns nichts Wesentliches zum

Verständnis des Baues der Oden abhanden geht, wenn auch das ἦθος derselben durch die Wahl der Töne gewiss einen bestimmteren Ausdruck erhielt. Was uns fehlt, ist das rythmengewöhnte Ohr der Griechen, die durch die Vertrautheit mit einer ungleich grösseren Zahl rythmischer Schöpfungen und die Kenntnis der ganzen Vergangenheit dieser Kunst im Stande waren, die Absichten, die den Dichter bei der Zusammensetzung seiner Strophen beseelten, intuitiv zu erfassen. Dabei ist wol anzunehmen, dass nicht jeder Zuhörer zu einer Analyse auch der compliciertesten Strophe befähigt war, gleichwie in unserer Welt mancher gebildete Hörer einer Symphonie doch deren thematische Arbeit nicht durchschaut, ohne dass darum der Eindruck von Einheitlichkeit, den die Wiederkehr der Motive und ihre Wandlungen schaffen, seinem Gemüt völlig verloren ginge.

Nur der klassischen Zeit im engsten Sinne gehört diese rythmische Kunst an. Weitere Steigerung der Freiheit — Euripides' Monodien — lässt nur noch zerfallende Reste der ehemals so kühnen Construktionen übrig. Die alexandrinische, die augusteische Poesie beschränkt sich wieder auf die regelmässig proportionierten Kompositionen älterer Weise. Was hätte sonst dem Horaz näher gelegen, als gerade daktylo-epitritische Oden nachzubilden? Das Uebermass von langen Senkungen, das er in den lesbischen Oden den Vorbildern zum Trotz einführt, lag in jenen Oden bereits vor; ihr rythmischer Charakter war den Verhältnissen der lateinischen Sprache viel leichter anzupassen, als der sapphischer Dichtung. Aber der Gesammtaufbau solcher Oden war für die Zeitgenossen des Horaz, deren rythmisches Empfinden dem modernen sehr viel näher stand als das der Zeitgenossen Pindars, nichts Lebendiges mehr.

Die behandelte Epode ist willkürlich herausgegriffen. Es scheint natürlich, die am frühesten entstandenen Oden zunächst ins Auge zu fassen, um wo möglich eine Entwickelung zu erkennen. Da bietet denn die in jugendlichem Alter gedichtete zehnte pythische Ode:

Ὀλβία Λακεδαίμων·
μάκαιρα Θεσσαλία· πατρὸς δ' ἀμφοτέραις ἐξ ἑνὸς
ἀριστομάχου γένος Ἡρα- κλέος βασιλεύει.

τί κομπέω παρὰ καιρόν; ἀλλά με Πυ- θώ τε καὶ τὸ Πελιν-
ναῖον ἀπύει
Ἀλεύα τε παῖδες, Ἱπποκλέᾳ θέλοντες
ἀγαγεῖν ἐπικωμίαν ἀνδρῶν κλυτὰν ὄπα.

ein von der eben betrachteten Strophe wesentlich verschiedenes Bild. Der Anfang überschüttet uns gleich mit einer Fülle der verschiedensten Themata, Pherekrateus, Glykoneus mit Auftakt, Choriamb, Creticus bilden die zwei ersten Verse, der dritte daktylische besteht aus einem Paroemiakus und einem Adonius. Erst vom vierten Verse an wird eine Bearbeitung sichtbar, die vier Elemente des ersten Verspaares kehren wieder, nur ist der Choriambus von der dritten an die zweite Stelle gerückt, der Glykoneus ist um einen Fuss verkürzt, der Creticus dafür um einen vermehrt worden, die Synkopen sind hier wie dort an der zweiten und dritten Verbindungsfuge geblieben. V. 5 und 6 bringen wiederum neue Gestaltungen. Eigentlich bearbeitet ist nur der erste Teil v. 1 und 2 durch eine Imitation in glättendem abrundenden Sinne v. 4 — die langen und kurzen Glieder, dort scharf getrennt, sind hier durcheinander geschoben und im Umfange teilweise ausgeglichen. $a_1 b a_2 c$ ist das Schema der Strophe.

Die Epode:

Ὀλυμπιονί- κα δὶς ἐν πολεμαδόκοις
Ἄρεος ὅπλοις·
θῆκεν δὲ καὶ βαθυλεί- μων' ὑπὸ Κίρ- ρας ἀγὼν
πέτραν κρατησίποδα Φρικίαν.
ἔποιτο μοῖρα καὶ ὑστέραισιν
ἐν ἀμέραις ἀγάνορα πλοῦτον ἀν- θεῖν σφίσιν.

bietet uns ebenfalls eine Imitation v. 3. 4 und zwar eine von der Art, wie wir sie in epod. Pyth. 2 kennen lernten, genaue Wiederholung mit Weglassung des Mittelstücks. Die Verwandtschaft dieses Mittelteils mit Teil *a* der Strophe ist unverkennbar, ep. 3 gleicht str. 2 bis auf die Verkürzung des ersten Gliedes, die aus str. 4 herangezogen ist. v. 1 und 2 entspricht dem Teil *b* der Strophe (v. 3), es hebt an wie der Paroemiakus dort und schliesst mit dem Adonius, hat aber ausserdem den vollen Glykoneus, den uns Teil *a* in der Epode schuldig bleibt, in

seine Mitte genommen. Endlich steht v. 5 und 6 in deutlicher Parallele zum dritten Teil der Strophe, v. 5 deckt sich mit str. 5 bis auf die überschiessenden Anfangssilben in der Strophe, v. 6, um so viel länger im Anfang, ähnelt a_2 als Abschluss des Ganzen. In der Epode sind also, im Wesentlichen nach dem Schema $b\, a_1\, a_2\, c$, die in der Strophe noch teilweise mit einander verflochtenen drei Teile schärfer auseinandergelegt. Das beginnende Drittel hat beiderseits seiner Parallelstelle gegenüber eine Versteilung mehr aufzuweisen (Teil a_1 str. 1. 2 = ep. 3, Teil *b* ep. 1. 2 = str. 3), als ob jedesmal im Anfang vermehrte Ruhepausen dem Hörer die Auffassung der verschiedenartigen rythmischen Elemente erleichtern sollten. Dadurch erhält in der Epode jeder Teil zwei Verse und zugleich wird durch Herübernahme des Glykoneus aus *a* nach *b* der Umfang dieser beiden Teile in etwas ausgeglichen.

So ist die Epode aus den Elementen der Strophe herausgewachsen und hat doch ihren selbständigen Charakter; indem sie das Zusammengehörige nebeneinanderstellt (*a*), einem in der Strophe durch Ungleichheit gedrückten Teile (*b*) zu seiner Bedeutung verhilft, und dem dort unvermittelt und allein stehenden dritten Teil sein Correlat schafft (*c*), wirkt sie klärend, verteilend und abschliessend und versöhnt dadurch mit der Buntheit der Strophe.

Fast vermissen wir in der zeitlich zunächst stehenden sechsten pythischen Ode:

Ἀκούσατ᾽· ἦ γὰρ ἑλικώπιδος Ἀφροδίτας
ἄρουραν ἢ Χαρίτων
ἀναπολίζομεν, ὀμφαλὸν ἐ- ριβρόμου
χθονὸς ἐς ναΐον προσοιχόμενοι·
Πυθιόνικος ἔνθ᾽ ὀλβίοισιν Ἐμμενίδαις
ποταμίᾳ τ᾽ Ἀκράγαντι καὶ μὰν Ξενοκράτει
ἑτοῖμος ὕμνων
θησαυρὸς ἐν πολυχρύσῳ
Ἀπολλωνίᾳ τετείχισται νάπᾳ·

die Zugabe dieses beruhigenden Seitenstückes zu der allzu lebhaft bewegten Strophe. Die ersten beiden Verse bringen einen Diiambus, einen akatalektischen Glykoneus, einen dritten Proso-

diakus; ihnen schliessen sich im dritten und vierten an ein katalektischer Glykoneus mit Creticus, ein Anapaest mit drittem Glykoneus, also sieben verschiedene Glieder bis jetzt. Der fünfte Vers bringt in der That das achte in Gestalt eines katalektischen ersten Pherecrateus, aber in demselben Verse wird endlich dem atemlosen Wechsel Einhalt gethan, indem der dritte Glykoneus des vorigen sich wiederholt; desgleichen wiederholt sich am Schluss von v. 6 der Creticus von v. 3. Wir haben also ein antithetisch gruppiertes Mittelstück v. 3—6, das wir *b* nennen wollen. V. 6—8 wiederholt die drei Glieder von v. 1 und 2, nur mit Umstellung, wie in Pyth. 10 a_2 im Verhältnis zu a_1 verstellt war; hier in der Folge 2 1 3 und mit weiblichem Ausgang von 1 und 3. Das Stück a_2 ist aber mit *b* verzahnt, indem der die Antithese von *b* abschliessende Creticus in v. 6 erst nach dem akatalektischen Glykoneus folgt. Endlich folgt v. 9 der Teil *c*, dessen Eingang der entsprechenden Stelle von Pyth. 10 (v. 5) gleicht.

Die Aehnlichkeit mit Pyth. 10 ist unverkennbar; hier wie dort eine Imitation des Anfangsteils mit Umstellung und kleinen Veränderungen der Glieder, durch den zweiten Teil, der hier umfangreicher ist, von jenem getrennt. Nur ist Pyth. 6 noch bunter und undurchsichtiger angelegt als Pyth. 10.

Das ist für uns der erste Anfang pindarischer Kunst, davor klafft eine Lücke in unsrer historischen Kenntnis. Grosse Teile des Weges sind uns unsichtbar, der von der Ausbildung der einzelnen logaoedischen Versgattungen bis zu diesem Standpunkt der Entwickelung geführt hat, wo der Dichter mit schrankenloser Willkür aus der Fülle der geschaffenen Versglieder beliebige ausliest und aneinanderreiht und dabei — innerhalb der Strophe — an kein mechanisches Gesetz gebunden ist, sondern nur durch Herstellung halbversteckter Beziehungen das Gefühl der Ordnung hervorzurufen hat und dadurch zu verhindern, dass die freie Bewegung sich ins Grenzenlose verliert.

Ist uns doch auch die ganze lange Entwicklung des Epinikions bis auf Pindar verborgen, bei dem es uns schon mit einem gewissen Charakter der Ueberreife entgegentritt, entsprechend dem formellen Eindruck der ersten Oden. Pindars Grösse liegt nicht in der Vollendung der Gattung, sondern in

dem neuen Inhalt, mit dem er die erstarrenden Formen erfüllt und teilweise sprengt; ein Inhalt, der mit dem ursprünglichen Zweck des Epinikions oft nur in losem Zusammenhang steht und denselben nur als conventionellen Bestandteil mit sich schleppt. Die stereotype Wiederkehr gewisser Wendungen gerade in diesen Bestandteilen[1]), die unverhältnismässig breite Ausführung der Bilder[2]) und bisweilen auffällig kräftige Färbung des Ausdrucks[3]), wodurch diese stark verbrauchten Elemente neu belebt werden müssen, beweisen deren hohes Alter.

Springen wir von jenen beiden frühesten Oden, in denen sich das Streben nach möglichster Buntheit der Gestaltung, die den inneren Zusammenhalt nur gerade noch wahrt, in gesteigertem Masse ausspricht, über zu derjenigen unter den logaoedischen Oden, die schon das Altertum für die reifste und vollendetste erklärte, der ersten olympischen:

Ἄριστον μὲν ὕδωρ, ὁ δὲ χρυσὸς αἰθόμενον πῦρ
ἅτε διαπρέπει νυκτὶ μεγάνορος ἐξοχα πλούτου·
εἰ δ' ἄεθλα γαρύειν
ἔλδεαι, φίλον ἦτορ,
μηκέτ' ἀελίου σκόπει
ἄλλο θαλπνότερον ἐν ἁμέρᾳ φαεννὸν ἄστρον ἐρή-
μας δι' αἰθέρος
μηδ' Ὀλυμπίας ἀγῶνα φέρτερον αὐ- δάσομεν·
ὅθεν ὁ πολύφατος ὕμνος ἀμφιβάλλεται
σοφῶν μητίεσ- σι, κελαδεῖν
Κρόνου παῖδ', ἐς ἀφνεὰν ἱκομένους
μάκαι- ραν Ἱέρωνος ἑστίαν.

Die Strophe zeigt nicht das geringste Bestreben, ihre Gliederung zu verstecken, sondern es heben sich drei scharf gesonderte Teile deutlich von einander ab. Einen Spruch voll Urweisheit an der Spitze setzt sie mit den beiden vornehmsten logaoedischen Kola ein, dem Glykoneus und Pherekrateus. Im zweiten Vers folgt ein trochaeisches und ein daktylisches Kolon.

---

1) Vgl. meine Schrift de Graec. vet. re mus. p. 65. Wilamowitz Isyll. S. 166 Anm. 15.

2) Pyth. 1, 45.

3) Ol. 2, 101. 6, 20.

Es ist der Typus der alcaeischen Strophe, dem wir hier wieder begegnen. Dieser Typus — nach zweiteiligem logaoedischen Anfang ein Auseinanderlegen des trochaeischen und daktylischen Elementes — in grösserem Umfange auch im alkmanischen Parthenion erkennbar[1]), ist hier auf kleinstem Raume abgebildet, aber bezeichnenderweise ohne jenes Gleichgewichtsverhältnis im Umfang der Kola, welches der alcaeischen Strophe eine auch für unser Ohr wohlthuende Abrundung verleiht. G. Hermann in der epitome doctr. metr. p. 267 verwirft die Teilung des Verses nach διαιρέσει, quia proportio haec membrorum parum apta foret. Gerade die Vermeidung der proportio im Kleinen ist pindarisch.

Der zweite Teil ist vorwiegend trochaeisch; nach einer kurzen antithetischen Gruppe folgt ein Langvers, trochaeisch mit Choriamb und Synkope in der Mitte, und auf diesen, als recht deutliches Beispiel verkürzender Imitation, ein ganz gleichgebauter Vers, der die beiden Seiten des vorhergehenden im Verhältnis 3 : 2 verjüngt wiederbringt.

Der lebhaft ansteigende achte Vers markiert scharf den Eintritt eines neuen, dritten Teils, der sich durch das Fehlen des logaoedischen Elementes deutlich von den vorhergehenden unterscheidet. Die drei Schlussverse sind wieder eng mit einander verkettet, der erste besteht aus Iambus und zwei Cretici, von denen der letzte mit Auflösung beginnt; der zweite wiederholt ihn, nur mit Erweiterung des mittleren Creticus um einen Fuss, der dritte Vers erweitert das Mittelglied abermals und lässt das dritte nunmehr fallen, doch nicht ohne ihm die anlautende Auflösung zu entnehmen.

Der Schluss von Teil *c* kehrt durch diese Vorgänge zu demselben Lekythion zurück, mit dem Teil *b* anfing (v. 3), und lenkt unsre Aufmerksamkeit auf die antithetische Ordnung der beiden Teile *b* und *c:* beiderseits drei kürzere Verse, in der Mitte stehen sich die trochaeische und die iambische Hexapodie gegenüber (v. 6 und 8), nur ist v. 6 weiter ausgestaltet und zieht dann auch noch eine Imitation nach sich (v. 7), wodurch Teil *b* das numerische Uebergewicht erhält.

---

1) S. Crusius in comment. Ribbeck. p. 21.

Es zeigt sich manche Aehnlichkeit mit den beiden Teilen der zuerst betrachteten Epode (Pyth. 2): zunächst der bedeutend geringere Umfang des zweiten Teils hier wie dort; ferner sind auch hier die kretischen Schlüsse ungefähr um die Mitte gruppiert; auch hier findet sich eine schon im Anlaut durchgehend ausgeprägte Charakterverschiedenheit der beiden Teile, in *b* lauten alle Verse fallend, in *c* alle steigend an.

Nur erscheint bei dieser Betrachtung Teil *a* durchaus als ein selbständig vorausgeschicktes Stück — vorspielartig wie die Sentenz vom Wasser und vom Golde —; und diese Rolle von *a* bestätigt das Verhalten der Epode:

Συρακόσιον ἱπποχάρ- μαν βασιλῆα. λάμ- πει δέ Fοι κλέος
ἐν εὐάνορι Αν- δοῦ Πέλοπος ἀποικίᾳ·
τοῦ μεγασθενὴς ἐράσσατο γαι- άοχος
Ποσειδᾶν, ἐπεί νιν καθαροῦ λέβητος ἔξελε Κλωθώ
ἐλέφαντι φαίδιμον ὦ̄- μον κεκαδμένον.
ἦ θαυματαὶ πολλά, καί πού τι καὶ βροτῶν
φάτιν ὑπὲρ τὸν ἀλα- θῆ λόγον
δεδαιδαλμένοι ψεύδεσι ποικίλοις ἐξαπατῶντι μῦθοι.

in welcher *bc* als ein Ganzes in bewusster Parallele verarbeitet wird, ohne Rücksicht auf *a*. Während in str. 3—5 zwei Lekythien einen Pherekrateus umschliessen, besteht in ep. 1. 2 das von den zwei Lekythien umschlossene Mittelstück aus zwei Pherecrateen, die ihrerseits wieder ein trochaeisches Mittelglied umfassen; also eine Erweiterung des Vorbilds nach innen.

In der Stophe sind die umgebenden trochaeischen Verse vom Pherekrateus durch syllaba anceps getrennt, in der Epode mit ihm beidemal durch Wortbrechung verbunden — wir sind solcher Einseitigkeit des Pausensatzes in auf einander bezogenen Teilen von Strophe und Epode bereits in der zehnten pythischen Ode begegnet. Hier durchschneidet eine Verspause nach dem trochaeischen Mittelglied den harmonisch aufgebauten Teil in zwei ungleiche Glieder. Wir finden überhaupt in Pindars Oden, dass die Verspausen zwar oft die Erkenntnis des gegenseitigen Verhältnisses der durch sie abgetrennten Glieder fördern, oft aber auch durch einseitiges Eingreifen dieselbe verdunkeln. Es gehört auch dies zu den beabsichtigten Ungleichheiten, durch

die der Dichter die parallelen Beziehungen der Teile stört, um lebendige wechselvolle Schöpfungen hervorzubringen [1]).

V. 3 der Epode gleicht fast genau v. 7 der Strophe. Somit finden die 5 (3 + 2) Verse von Teil *b* der Strophe ihr Widerspiel in 3 (2 + 1) Versen der Epode. Umgekehrt entsprechen die fünf letzten Verse der Epode den drei letzten der Strophe. Ein Dochmius beginnt hier wie dort; aber während das Schlussstück der Strophe sich kettenförmig entwickelt, haben wir hier antithetische Anordnung. Zwei gleich anhebende und ähnlich gebaute Langverse umschliessen das Stück, den zwei schliessenden Cretici der Strophe entspricht der in die Mitte gestellte dreifache Schluss mit Creticus und seinen ihm so nahe verwandten Erweiterungen. Auch die drei logaoedischen Glieder des Mittelstücks sind in Bezug auf die Stellung des Daktylus antithetisch gruppiert.

V. 8 der Stophe, der ja in seiner Art allein steht, wird von der Epode nicht berücksichtigt. Dieser achte Vers trägt überhaupt einen singulären Charakter. Dreimal hintereinander in str. 3 antistr. 3 und str. 4 findet die Erwähnung der *ταχύτης* in seinen aufgelösten Jamben ihre Stelle: *μετὰ τὸ ταχύποτμον αὖθις ἀνέρων ἔθνος, ἐμὲ δ' ἐπὶ ταχυτάτων πόρευσον ἁρμάτων, Πελόπος, ἵνα ταχυτὰς ποδῶν ἐρίζεται.* Schon die alten Erklärer sahen hierin beabsichtigte Tonmalerei und wir werden daran um so weniger zweifeln, als auch bei Aeschylus (Agam. 485 Di) ein Trimeter mit gehäuften Auflösungen in folgender Stelle vorliegt:

πιθανὸς ἄγαν ὁ θῆλυς ὅρος ἐπινέμεται
ταχύπορος· ἀλλὰ ταχύμορον
γυναικογήρυτον ὄλλυται κλέος.

Aber in dem ersten Vorkommen des Verses in unsrer Ode lässt sich ohne Künstelei kein Grund zu derartiger Tonmalerei entdecken. Auch an den beiden andern Stellen, wo zwei Hebungen

1) Ich stimme darin mit J. H. H. Schmidt überein, dass ich die Verspausen als wirklich vorhandene Einschnitte respektiere, deren man sich vor allem nicht zu Gunsten einer geforderten Continuität des Rythmus entschlagen darf. Scheinbare Nichtberücksichtigung der durch sie gegebenen Teilungen in den folgenden Betrachtungen erklärt sich aus dem eben Erörterten.

hintereinander aufgelöst sind, Pyth. 2, 1 und 5, 1 ist das Ethos der ταχύτης nicht im Geringsten am Platze.

Dies führt zu einer allgemeinen Bemerkung. Von einem bestimmten Ethos der einzelnen Rythmen, mit welchem Aeschylus so herrliche Wirkungen zu erzielen weiss, ist in Pindars Logaoeden fast nicht die Rede. Was haben die dochmischen Glieder, die uns bis jetzt begegnet sind, mit den Dochmien der Tragoedie zu thun? Ist die Rythmik der älteren Tragoedie eine Tochter der ihr zeitlich vorangehenden lyrischen Rythmik, so liegt doch Pindars Kunst nicht auf dem Wege, der zu Aeschylus führt, sondern bezeichnet einen besonderen Zweig der Entwickelung. Wir müssen zugeben, dass diese Nivellierung des rythmischen Ethos mit dem gesammten Charakter der logaoedischen Strophen Pindars in notwendigem Zusammenhange steht. Nur dadurch, dass die verschiedensten Rythmen bis zu einem gewissen Grade als ethisch gleichwertig behandelt werden, ist ein so buntes Formenspiel möglich, wie es Pindar vielfach bietet.

In gewissem Sinne ist dies eine Entartung. Die Urkraft der Rythmen, ihr individueller Charakter erstickt in den complicierten Organismen. Daher der hinreissenden Kraft aeschyleischer Chöre gegenüber die so viel kühlere Wirkung pindarischer Logaoeden. Fast meint man den Gegensatz zu empfinden zwischen höfischer Poesie und derjenigen, an der das frisch aufstrebende athenische Volk sich gemeinsam erbaute.

Aber Pindar scheint es selbst empfunden zu haben, dass ein Strophenbau wie der der zehnten und sechsten pythischen Ode fast die äusserste Grenze des Raffinements erreicht und kehrt in seiner reiferen Zeit sichtlich zu einfacherer Formgebung zurück. Diese allein konnte es möglich machen, dem rythmischen Ethos wieder zu seinem Rechte zu verhelfen, und davon finden sich bei Pindar vereinzelte Spuren, die eben als solche um so mehr auffallen. Die Tonmalerei, die Leop. Schmidt [1]) S. 264 auch in den Dactylen des zweiten Verses der ersten olympischen Ode entdeckt, kann man ihm schwer nachempfinden.

Lehrreich ist der Vergleich von Ol. 1 mit Pyth. 10 in Bezug auf das Verhältnis von Strophe und Epode. Während sich

1) Pindars Leben und Dichtung 1862.

dort die Epode aus den unruhigen Elementen der Strophe zu sichtlich grösserer Klarheit erhebt, gleichsam ein Ziel, dem das bunte Wirrsal der Strophe zustrebt, ist hier das Ziel schon erreicht, die Strophe ist einfach und durchsichtig gebaut. Um ihr nun ein wirksames Gegenbild zu schaffen, gefällt es dem Dichter, in der Epode sich wiederum der älteren Manier anzunähern und die in der Strophe gegebenen Elemente kunstvoll durcheinanderzuwerfen.

Da wir unsre Betrachtung mit einer alleinstehenden Epode begonnen haben, so liegt es jetzt am nächsten, die zu dieser gehörige Strophe (Pyth. 2) ins Auge zu fassen:

Μεγαλοπόλιες ὦ Συράκοσαι, βαθυπολέμου
τέμενος Ἄρεος, ἀν- δρῶν ἵππων τε σιδαροχαρμᾶν
δαιμόνιαι τροφοί,
ὔμμιν τόδε τᾶν λιπαρᾶν ἀπὸ Θη- βᾶν φέρων
μέλος ἔρχομαι ἀγγελίαν τετραορίας ἐλελίχθονος,
εὐάρματος Ἱέρων ἐν ᾧ κρατέων
τηλαυγέσιν ἀνέδησεν Ὀρτυγίαν στεφάνοις,
ποταμίας ἕδος Ἀρ- τέμιδος, ἅς οὐκ ἄτερ
κείνας ἀγαναῖσιν ἐν χερσὶ ποικιλανίους ἐδάμασσε πώλους.

Dieselbe weist manche überraschende Aehnlichkeit mit der Strophe der ersten olympischen Ode auf, doch so, dass Pyth. 2 auf dem Wege der Entwickelung zu einfachem durchsichtigem Aufbau noch ein merkliches Stück hinter Ol. 1 zurückliegt.

Ein Langvers des doppelten Geschlechts mit durchaus rein gehaltenen Füssen und gehäuften Auflösungen — also ganz ähnlich Ol. 1, 8 — eröffnet die Strophe. Ihm hält ein dreiteiliger logaoedischer Langvers (Pherekr. + Glykon. + Pherekr.) das Gleichgewicht. Wenn uns nun der dritte Vers ein aufsteigend daktylisches Glied und einen Creticus bietet, so sind auch hier bereits vier grundverschiedene Themata aufeinandergebaut; aber doch welcher Gegensatz gegen die unruhige Beweglichkeit im Eingang der beiden Jugendoden. Der erste Vers in seiner gleichmässig dahingleitenden Bewegung, der zweite in seinem antithetischen Aufbau (auch der Daktylus in den beiden Pherekrateen steht antithetisch) ruhen beide fest in sich und haben auch genügenden Umfang, um selbständig dastehen zu

können. Mit dem dritten paart sich der vierte, ebenfalls wesentlich dactylisch gestaltet, mit glykoneischem Abschluss.

V. 5 und 6 sind wieder ein engverbundenes Paar, die beginnende lange Senkung, der Wortschluss inmitten der Auflösung, der auch an den übrigen 19 Stellen noch zehnmal eintritt, knüpfen beide eng aneinander, nur den Schluss erweitert der sechste Vers um einen Fuss. So beginnt mit v. 5 der zweite Teil gleich dem ersten im Rythmus des doppelten Geschlechts mit Auflösungen, aber die Bewegung läuft in einen Choriambus aus, gerade wie in Ol. 1, 7. Hier wie dort steht das engverbundene Verspaar in der Mitte, nur lautet es in Ol. 1 (v. 6. 7) trochaeisch an, im Gegensatz zu dem ihm antithetisch gegenüberstehenden iambischen Langvers v. 8; hier ist der Eingang der beiden Verse 5 und 6 steigend, dafür der parallel stehende reine Langvers v. 1 trochaeisch. In Fortsetzung der Parallele folgt in v. 7 dasselbe Kolon, das den zweiten Vers anfing (mit entsprechender Auflösung), aber daran schliesst sich unmittelbar der den dritten Vers abschliessende Creticus, doppelt gesetzt. Endlich ein Prosodiacus und ein vorn erweiterter glykoneischer Abschluss, dem Schluss von v. 4 parallel.

Die Epode lässt den trochaeischen Langvers, den iambisch-choriambischen Vers, sowie die daktylischen Glieder unberücksichtigt und verwertet die übrigen Elemente zu einem eigenartigen Aufbau, den wir schon kennen lernten, bekennt sich aber bei aller Selbständigkeit durch den Schluss (Prosodiacus an vorletzter Stelle und dann ein glykoneisch abschliessender Schlussvers) als zur Strophe gehöriges Parallelstück.

Diese Strophe ist eine Art Mittelglied zwischen den Strophen der beiden Jugendoden und Ol. 1. Mit jenen verwandt durch den Reichtum der im Eingang sich ablösenden rythmischen Motive — mit Pyth. 10 auch durch den doppelten dactylischen Abschluss des ersten Teils — bezeichnet sie doch einen Uebergang zu weit ruhigerer Gestaltung und bringt ihnen gegenüber eine Reihe neuer Bildungen, die wir dann auch in Ol. 1 verwendet finden.

Zwischen der Abfassung von Pyth. 10 (498 a. C.) und Pyth. 2 liegen mindestens 20 Jahre, dagegen ist Ol. 1 nur 1

oder 2 Jahre nach Pyth. 2 gedichtet. Wenn aber der Eindruck richtig ist, dass Pindar es sich angelegen sein liess, in Ol. 1 ein Meisterstück zu schaffen — man beachte die raffinierte Kunst, mit der eine Reihe von Gedanken und Ausdrücken in den ganzen beiden den Pelopsmythus einschliessenden Partieen antithetisch wiederkehren:

2 διαπρέπει	120 πρόφαντον
5 μηκέτι ... σκόπει	117 μηκέτι πάπταινε
10 Κρόνου παῖδα	114 Κρόνιον } beide Namen
11 Ἱέρωνος	110 Ἱέρων } nur hier.
14 δρέπων μὲν κορυφὰς ἀρετᾶν ἀπο πασᾶν	107 καλῶν τε Φίδιν
15 ἀγλαΐζεται δὲ καὶ μουσικᾶς ἐν ἀωτῷ	καὶ δύναμιν κυριώτερον
18 Δωρίαν φόρμιγγα	105 Αἰολῇδι μολπᾷ
19 Φερενίκου χάρις	104 ἱππείῳ νόμῳ
23 λάμπει δέ Ϝοι κλέος ... ἐν Πέλοπος ἀποικίᾳ	96 τὸ δὲ κλέος τηλόθεν δέδορκε ... ἐν δρόμοις Πέλοπος

(in andern Oden beschränken sich diese Antithesen nur auf vereinzelte Anklänge) —; wenn somit die alten Erklärer in seinem Sinne handelten, indem sie dieses Gedicht als weitleuchtende Probe seiner Kunst (die in dem soeben Mitgeteilten an Künstelei streift) voranstellten, so können wir darin, dass Pindar für eine so sorgfältig angelegte Schöpfung einen so viel einfacheren rythmischen Bau als den der kurz vorher gedichteten zweiten pythischen Ode bevorzugt, den Ausdruck seiner künstlerischen Ueberzeugung von dem geringeren Wert seiner früheren Manier sehen; sie muss ihm jetzt — in der Epode — als Folie für die schlichte Grösse der Strophe dienen.

Es ist nun nötig auch die übrigen logaoedischen Oden ins Auge zu fassen und ich schliesse mich in der Reihenfolge der Betrachtung an Leop. Schmidt an, der es zuerst versucht hat, eine der chronologischen Ordnung der Gedichte parallelgehende Entwicklung in deren innerem Gehalt aufzuzeigen.

Die siebente pythische Ode:

Κάλλιστον αἱ μεγαλοπόλιες Ἀθᾶναι
προοίμιον Ἀλ- κμανιδᾶν εὐρυσθενεῖ γενεᾷ

κρηπῖδ' ἀοιδᾶν
ἵπποισι βαλέσθαι.
ἐπεὶ τίνα πάτραν, τίνα Foῖκον
αἰνέων ὀνυμάξομαι
ἐπιφανέστερον
Ἑλλάδι πνθέσθαι;

Epod. ὦ Μεγάκλεες, ὐ- μαί τε καὶ προγόνων (scil. ἄγοντί με νῖκαι)
νέᾳ δ' εὐπραγίᾳ χαίρω τι· τὸ δ' ἄχνυμαι,
φθόνον ἀμειβόμενον τὰ καλὰ Fέργα.
φαντί γε μὰν οὕτω κεν ἀνδρὶ παρμονίμαν
θάλλοισαν εὐδαιμονίαν
τὰ καὶ τὰ φέρεσθαι.

passt vortrefflich an die ihr angewiesene Stelle (490). Die chaotische Buntheit — von den 9 bis 10 Bestandteilen der kleinen Strophe gleicht keiner dem andern, die Epode bringt wieder lauter Neues — tritt hier noch stärker hervor als in Pyth. 10 und 6 (498 und 494), dadurch trägt die Ode den Charakter der Jugendperiode, ja es scheint, als ob anfangs noch eine Steigerung dieses Strebens nach möglichster Unruhe stattfinde; schon Pyth. 6 zeigte sich in dieser Beziehung Pyth. 10 gegenüber stärker belastet, und die Epode, die in Pyth. 10 aufklärend wirkte, dient in Pyth. 7 nicht im geringsten diesem Zwecke. Aber unsre Ode enthält zwei Bestandteile, die die beiden ersten Oden noch nicht kennen und denen wir in Pyth. 2 und Ol. 1 wieder begegnen; es ist die doppelte Verwendung des γένος διπλάσιον als Langvers mit Auflösungen v. 1 (sogar μεγαλοπόλιες kehrt Pyth. 2, 1 wieder) und mit choriambischen Ausgang v. 2.

Weit entfernt von der Unruhe dieser Ode und einen bedeutenden Schritt weiter vorwärts auf dem von Pindar später bevorzugten Wege steht die zehnte (elfte) olympische Ode vom Jahre 484:

Τὸν Ὀλυμπιονί- καν ἀνάγ- νωτέ μοι
Ἀρχεστράτου παῖδα πόθι φρενὸς
ἐμῆς γέγραπται. γλυκὺ γὰρ αὐτῷ μέλος ὀφείλων ἐπιλέλαθ'.
ὦ Μοῖσ', ἀλλὰ σὺ καὶ θυγάτηρ

Ἀλά- θεια Διός, ὀρθᾷ χερὶ
ἐρύκετον ψευδέων
ἐνι- πὰν ἀλιτοξένων.

Ein doppelter Anapäst und zwei Cretici beginnen, dann folgt ein Diiambus mit einem logaoedischen Glied, endlich mit Auftakt anhebend eine Folge von drei Epitriten und einem Creticus woran sich durch einen Spondeus eingeleitet eine dactylische Penthemimeres schliesst, die mit ihren zwei Daktylen auf das beginnende Kolon zurückweist und damit den ersten Teil abschliesst. Diiambus und Epitrit sind auch in der vorwiegend kretisch gebauten zweiten olympischen Ode nahe verwandte Stellvertreter des Creticus (Diiambus v. 1. 5. 8. Epitrit v. 1. 3. 7). Also Cretici und deren Verwandte sind von daktylischen Gliedern umfasst und umgeben selbst ein logaoedisches Glied, $a\,b_1\,c\,b_2\,a$. Ein anhebender Jambus mit Synkope markiert den Beginn der zweiten kleineren Hälfte und kehrt in deren Schlussvers wieder, durchaus ähnlich der Epode von Pyth. 2. Diese zweite Hälfte verarbeitet den mittleren Hauptteil der ersten in kurzer Weise, das Verwandte zusammenlegend, es folgen sich Epitrit und Creticus, Diiamb und Creticus, worauf das logaoedische Glied von v. 2 die Strophe abschliesst, also $b_2\,b_1\,c$.

Die Epode:

νέμει γὰρ Ἀτρέκεια πόλιν Λοκρῶν Ζεφυρίων,
μέλει τέ σφισι Καλλιόπα
καὶ χάλκεος Ἄρης. τράπε δὲ Κύκ- νεια μάχα καὶ ὑπέρβιον
Ἡρακλέα· πύκτας δ' ἐν Ὀλυμπιάδι νικῶν
Ἴλᾳ φερέτω χάριν
Ἀγησίδαμος, ὡς
Ἀχιλεῖ Πάτροκλος.
θήξαις δέ κε φύντ' ἀρετᾷ ποτὶ
πελώριον ὁρμάσαι κλέος ἀνὴρ θεοῦ σὺν παλάμᾳ.

bietet reichere Gestaltungen, zeichnet sich aber aus durch anfänglich sorgfältigen Anschluss an die Rythmen der Strophe und durch Parallelität der Gliederung in sich und im Verhältnis zur Strophe.

Das erste Verspaar besteht aus drei kleinen Kola; in Anlehnung an den Schluss der Strophe hebt jedes mit einem

Iambus an, diesem folgt je eins der drei Hauptmotive der ersten Strophenhälfte, das logaoedische Glied (mit verstelltem Daktylus), der Creticus, das daktylische Glied, also in der Folge *c b a*. Ein zweites Verspaar schliesst sich an (v. 3. 4), das — eine Art Coda oder Cadenz — in freierem Verhältnis zur Strophe steht. Voran geht der Spondeus (aus str. 3, in v. 57 wol aufgelöst zu $\overset{\prime}{\smile\smile}$ —?), dann folgen zwei Cretici (str. 1), dann das daktylische Glied (str. 3), aber erweitert zu logaoedischem Abschluss. v. 4 bringt, ganz neu, Choriamben herzu.

Die zweite Hälfte der Epode zerfällt gleichfalls in zwei Teile, deren erster der Nachbildung der Strophe dient, während der zweite sich freier bewegt. Wie in str. 4—6 folgen sich hier drei Kurzverse 5—7, nur ist deren innere Gestaltung eine andere; ja an dritter Stelle kehrt das anapästische Motiv von str. 1 wieder. Gleichwie der erste Teil der Epode durch die fast genaue Imitation des Schlussverses der Strophe eröffnet wurde, so wird das Gegenstück der zweiten Strophenhälfte in epod. 7 mit dem genauen Abbild des Anfangskolons der Strophe abgeschlossen. v. 8 und 9 der Epode stehen wieder in Parallele zu 3 und 4, v. 8 enthält das *λογαοιδικὸν πρὸς δυοῖν* aus v. 3 mit Auftakt, v. 9 bringt v. 4 entsprechend zum Schlusse einen Choriambus (choriambisch schliesst auch die Strophe von Ol. 2), vorher aber noch zwei fremde Glieder, einen Prosodiakus mit langer letzter Senkung und eine katalektische trochäische Tripodie (die auch in der Epode von Ol. 2 wiederholt auftritt).

Man sieht, es ist viel Kunst in der Anlage dieser Ode; allerlei Beziehungen kreuz und quer sind fühlbar gemacht, aber der Reichtum eröffnet sich allmälig, der Hörer wird nicht, wie in den Jugendoden, von vornherein überschüttet. Noch mehr als in Ol. 1 zeigt die Epode die grösste Mannigfaltigkeit, aber dadurch, dass dieselbe zum grössten Teile in der Strophe wurzelt, ist der Hörer auch hier auf ihre Auffassung vorbereitet.

Die siebente isthmische Ode (479):

Κλεάνδρῳ τις ἁλικίᾳ τε λύτρον
εὔδοξον, ὦ νέοι, καμάτων,
πατρὸς ἀγλαὸν Τελεσάρ- χου παρὰ πρόθυρον ἰὼν ἀνεγειρέτω
κῶμον, Ἰσθμιάδος τε νί- κας ἄποινα, καὶ Νεμέᾳ

ἀέθλων ὅτι κράτος ἐξ- εῦρε. τῷ καὶ ἐγώ, καίπερ ἀχνύμενος
θυμόν, αἰτέομαι χρυσέαν καλέσαι
Μοῖσαν. ἐκ μεγάλων δὲ πεν- θέων λυθέντες
μήτ' ἐν ὀρφανίᾳ πέσω- μεν στεφάνων,
μήτε κάδεα θεράπευε· πανσάμενοι δ' ἀπράκ- των κακῶν
γλυκύ τι δαμωσόμεθα καὶ μετὰ πόνον·
ἐπειδὴ τὸν ὑπὲρ κεφαλᾶς
γε Ταντάλου λίθον παρά τις ἔ- τρεψεν ἄμμι θεός.

mit auffallend langer Strophe hat wieder einen eigentümlichen Charakter. Wir begegnen hier zum ersten Male einer wiederholten Aufeinanderfolge gleicher Glieder. Von v. 4 an folgen sich erst drei — verschieden gebaute — Glykoneen, darnach vier ganz gleich gebaute katalektische Pherekrateen. Möglich, dass schon hier der Dichter eine gewisse Tonmalerei beabsichtigt, einen der Stimmung der Ode entsprechenden »kurzathmigen, beklommenen« (L. Schmidt S. 165) rythmischen Charakter. Dass eine längere Folge gleicher Glieder die Wirkung eines bestimmten Rythmus besonders eindringlich macht, lehrt uns Aeschylus. Darnach folgen wieder zwei Glykoneen, aber jeder mit einem Anhang, einem Epitrit und einem Choriamb. So grenzt sich ein Mittelstück *b* ab, v. 4—6.

Der Anfang der Ode bringt in bekannter Weise vier verschiedene Themata zum Vorschein, einen dem Sapphicus verwandten Vers, ein steigendes *λογαοιδικόν*, einen Glykoneus und einen logaoedischen Vers mit längerer trochaeischer Einleitung. Teil *c* beginnt v. 7 im Anschluss an das vierte Glied von Teil *a* (der Anfang ist um noch einen Trochaeus erweitert und es tritt ein Creticus hinzu); ihm paart sich v. 8 mit Weglassung des Mittelstücks. v. 9 bringt etwas Neues, einen Iambus mit daktylischer Penthemimeres.

Es scheint ein Vorrecht der vorletzten Stelle zu sein, noch ein unvorbereitetes neues Glied einzuführen — man vergleiche den Prosodiakus in Strophe und Epode von Pyth. 2 oder die neuen Elemente, die in Epod. Ol. 10 noch kurz vor dem Abschluss eingeführt werden. So bringt auch hier der letzte Vers noch unerwartet eine iambische Tripodie, um dann — nach einem Creticus — mit dem durch den Mittelteil so eindringlich

in den Vordergrund gerückten katalektischen zweiten Pherekrateus das Ganze abzuschliessen.

Es zeigen also die beiden umschliessenden Teile *a* und *c* eine der Epode von Ol. 10 vergleichbare ziemlich grosse Mannigfaltigkeit, die aber der auffallenden Einförmigkeit des Mittelteils in wolthuender Weise das Gleichgewicht hält.

Die elfte pythische Ode (478):

Κάδμου κόραι, Σεμέλα μὲν Ὀλυμπιάδων ἀγνιᾶτις,
Ἰνὼ δὲ Λευκοθέα ποντιᾶν ὁμοθάλαμε Νη- ρηίδων,
ἴτε σὺν Ἡρακλέος ἀριστογόνῳ
ματρὶ παὰ Μελίαν χρυσέων ἐς ἄδυτον τριπόδων
θησαυρόν, ὃν περίαλλ' ἐτί- μασε Λοξίας,

von geringem Umfange in Strophe und Epode, zeigt eine ausserordentlich einfache Anlage. Ein längerer logaoedischer Vers geht selbständig vorauf. v. 2 besteht aus einem kurzen choriambisch ausgehenden logaoedischen Glied und einem Glykoneus mit schliessendem Creticus. Der zweiten Hälfte dieses Verses entspricht der Schlussvers, Glykoneus mit schliessendem erweiterten Creticus; während das der ersten entsprechende choriambisch auslautende Kolon (v. 4a) von zwei gleich auslautenden, aber im trochaeischen Eingang um einen, bez. zwei Füsse erweiterten Gliedern umgeben ist. Die ganze Strophe bietet das Bild *a bc B bB c*. Die Anakruse, die im ersten Parallelteil dem Gliede *b* angehört, vertauscht im zweiten ihre Stelle mit dem Schlussvers *c*.

In der Epode:

ἑπταπύλοισι Θήβαις
χάριν ἀγῶνί τε Κίρρας,
ἐν τῷ Θρασυδαῖος ἑ- μνασεν ἑστίαν
τρίτον ἐπὶ στέφανον πατρῴ- αν βαλών,
ἐν ἀφνεαῖς ἀρούραισι Πυλάδα
νικῶν ξένου Λάκωνος Ὀρέστα.

ist eine so deutliche paarweise Gruppierung der Verse mit ungefährer Gleichheit des Umfangs der jedesmal zusammengehörigen, wie wir ihr noch nicht begegnet sind. Zuerst zwei Pherekrateen, die sich mit den kurzen Versen *b* der Strophe vergleichen lassen. V. 3 und 4 sodann bilden die deutlichste Paralle zu Teil *c*, in

umgekehrter Reihenfolge; v. 4 gleicht genau v. 2b der Strophe, v. 3 ist gegenüber v. 5 der Strophe nur um einen Fuss im ersten Teil verkürzt. Vom letzten Paar endlich lässt sich v. 6 allenfalls mit *B* zusammenstellen; ihm vorauf geht, gemäss dem Rechte der verletzten Stelle, etwas Neues zu bringen, eine iambische Pentapodie.

Paarweises Zusammennehmen des in der Strophe auf einander Bezogenen, aber Getrennten, in der Epode ist uns eine bekannte Erscheinung. Drei Paar Verse, mehrfach sehr ähnlich, zeigt auch die Epode von Pyth. 10, aber während dort das Bestreben, die Gleichheit des Umfangs in je zwei zusammengehörigen Versen durchaus zu vermeiden, sichtlich hervortritt, wird in unsrer Epode auf dieses Kunstmittel kein Gewicht mehr gelegt; die Scheu, sich einem an die volkstümliche Poesie erinnernden natürlichen Fall des Rythmus anzunähern, scheint überwunden. Das Alleinstehen von Teil *a* der Strophe erinnert, ebenso wie die nicht weiter verwerteten drei einander folgenden Daktylen an dieser Stelle, an die Rolle, die der Anfangsteil der nicht viel später gedichteten ersten olympischen Ode spielt.

Es folgt in der Zeit die schon besprochene zweite pythische Ode, und auf diese die vierzehnte olympische (476 oder 472).

Καφισίων ὑδάτων λαχοῖσαι
ταίτε ναίετε καλλίπωλον ἕδραν,
ὦ λιπαρᾶς ἀοίδιμοι βασίλειαι
Χάριτες Ὀρχομενοῦ, παλαιγόνων Μινυᾶν ἐπίσκοποι,
κλῦτ', ἐπεὶ εὔχομαι. σὺν γὰρ ὔμ- μιν τά τε τερπνὰ καὶ
τὰ γλυκέ' ἄνεται πάντα βροτοῖς,
εἰ σοφός, εἰ καλός, εἴ τις ἀγλαὸς ἀνήρ.
οὐδὲ γὰρ θεοὶ ἁγ- νᾶν Χαρίτων ἄτερ
κοιρανέοντι χορούς οὔτε δαῖτας· ἀλλὰ πάν- των ταμίαι
ἔργων ἐν οὐρανῷ, χρυσότο- ξον θέμεναι παρὰ
Πύθιον Ἀπόλλωνα θρόνους,
ἀέναον σέβοντι πατρὸς Ὀλυμπίοιο τιμάν.

Die Länge der Strophe fordert zu einem Vergleich mit der siebenten isthmischen auf und da ergeben sich auch überraschende Aehnlichkeiten: ein Mittelstück v. 5—9, in dem katalektische Pherekrateen eine hervortretende Rolle spielen,

aber gegenüber der etwas beklommenen Anhäufung dieser kurzen Glieder in Isthm. 7, die hier inhaltlich nicht gerechtfertigt wäre, eine freundlichere Gruppierung. v. 5 zwei katalektische Pherekrateen, die einen Creticus einschliessen, v. 6 ein Pherekrateus, gefolgt von einem Choriamb, endlich v. 7 daktylische Tripode und Dipodie. v. 6 ist Uebergangsvers, der Choriamb Vorbereitung auf den schliessenden Adonius in v. 7. v. 8. 9 sind Imitation von 5. 7, das kretische Mittelstück von v. 5 ist zum Lekythion erweitert in den zweiten Vers übernommen, der dafür die daktylische Dipodie wieder zum Choriamb verkürzt und dementsprechend auch die Tripodie katalektisch gestaltet.

Der Anfang v. 1—4 besteht wie in Isthm. 7 aus vier logaoedischen Teilen, von denen sich der vierte, wie dort, als beiderseitige Erweiterung des dritten auffassen lässt. Der dritte Teil der Strophe (v. 10 f.) eröffnet mit einer iambischen Tripodie, ihm folgen Creticus und katalektischer Pherekrateus wie in v. 5. Dieser zehnte Vers gleicht merkwürdigerweise fast genau dem zehnten der siebenten isthmischen Ode. Der iambischen Tripodie gesellt sich in v. 11 die Tetrapodie, so dass auch hier wie in epod. Pyth. 11 ein reiniambischer Vers an vorletzter Stelle steht. V. 12 weist auf das engverschwisterte Verspaar 3. 4 zurück, indem es das Anfangskolon des ersten mit dem (akatalektisch gestalteten) Schlusskolon des zweiten verbindet, und macht dadurch die ersten beiden Verse der Strophe wie in Ol. 1 zum selbständigen Vorspiel einer durch antithetische Beziehungen zusammengehaltenen Gruppe.

Im allgemeinen sind also Ol. 14 und Isthm. 7 ziemlich ähnlich gebaut, doch trägt der dritte Teil von Ol. 14 einen etwas ruhigeren, gleichmässigeren Charakter als der entsprechende ziemlich bewegte in Isthm. 7 und zeichnet sich vor allem durch engeren Anschluss an die vorhergehenden Teile der Strophe aus.

Es folgt die zweite olympische Ode (476):

Ἀναξιφόρμιγγες ὕμνοι,
τίνα θεόν, τίν' ἥρωα, τίνα δ' ἄνδρα κελαδήσομεν;
ἦτοι Πίσα μὲν Διός· Ὀλυμπιάδα δ' ἔστασεν Ἡρακλέης
ἀκρόθινα πολέμου·

5 *Θήρωνα δὲ τετραορίας ἕνεκα νικαφόρου*
γεγωνητέον, ὄπιν δίκαιον ξένων,
ἔρεισμ' Ἀκράγαντος,
εὐωνύμων τε πατέρων ἄωτον ὀρθόπολιν·

Epod. *λοιπῷ γένει. τῶν δὲ πεπραγμένων*
ἐν δίκᾳ τε καὶ παρὰ δίκαν ἀποί- ητον οὐδ' ἂν
χρόνος ὁ πάντων πατὴρ δύναι- το θέμεν ἔργων τέλος·
5 *λάθα δὲ πότμῳ σὺν εὐδαίμονι γένοιτ' ἄν.*
ἐσλῶν γὰρ ὑπὸ χαρμάτων πῖμα θνάσκει
παλίγκοτον δαμασθέν.

Diese steht einzig in ihrer Art da durch ihren ausschliesslich paeonischen Charakter. Während bis dahin der Creticus nur als Nebenthema die Logaoeden durchsetzte, tritt er hier als Hauptmotiv in den Vordergrund. Nur der Auftakt und die Erweiterung zum Epitrit bringen Abwechslung, dazu kommt in der Epode das dem Creticus verwandte Element $-\smile-\smile-$, und als Schlussvers der Strophe ein trochaeisches, choriambisch auslautendes, als Schlussvers der Epode ein iambisches Kolon. Eine gewisse antithetische Gruppierung von v. 1—4 zu 5—7 ist vorhanden, so, dass die zweite Hälfte durchweg verkürzt ist: v. 3 und 5 sind längere Folgen von Cretici mit Auftakt (v. 3 mit einem in der Mitte eingeschlossenen Epitriten), v. 2 und 6 je eine etwas kürzere Reihe mit vorausgeschicktem Iambus, v. 1 und 7 kurze epitritisch auslautende Glieder. Der erste Vers der Epode hat den Auftakt mit dem Schlussvers der Strophe gemeinsam. Es folgt ein Paar mit dem schweren Taktteil beginnende längere Verse ziemlich gleichen Umfangs, durch das in beiden enthaltene fünfsilbige trochaeische Element mit einander verbunden, darnach ein zweites Paar kürzere mit Auftakt anhebende, ebenfalls von ziemlich gleichem Umfang und nur im letzten Fuss verschieden gebildet, endlich der iambische Schlussvers. Die rythmische Einförmigkeit dieser Ode steht in denkbar stärkstem Gegensatze zu der Buntheit der logaoedischen Schöpfungen der frühesten Periode.

Es folgt die schon behandelte erste olympische Ode, die durch die weise innegehaltene Mitte zwischen Gleichförmigkeit und verwirrender Unruhe den Höhepunkt der logaoedischen Kunst Pindars bezeichnet.

Die fünfte pythische Ode (466):

Ὁ πλοῦτος εὐρυσθενής,
ὅταν τις ἀρε- τᾷ κεκραμένον καθαρᾷ
βροτή- σιος ἀνὴρ πότμου παραδόντος αὖ- τὸν ἀνάγῃ
πολύφιλον ἐπέταν.
ὦ θεόμορ' Ἀρκεσίλα,
σύ τοί νιν κλυτᾶς
αἰῶνος ἀ- κρᾶν βαθμίδων ἄπο
σὺν εὐ- δοξίᾳ μετανίσσεαι
ἕκατι χρυσαρμάτου Κάστορος,
εὐδίαν ὃς μετὰ χειμέριον ὄμβρον τεὰν
κάτ' αἰθύσσει μάκαιραν ἑστίαν.

knüpft an die zweite olympische an durch Vorwiegen des kretischen Elementes, weist aber im Gegensatz zu ihr in vieler Beziehung sehr stark in die Zeit des ungebundensten Formenspiels zurück.

Ein Diiamb mit Creticus eröffnet die Strophe, der zweite Vers beginnt ebenfalls mit Diiamb, und es schliesst sich daran ein dritter Glykoneus, der dritte Vers besteht aus Iambus, einem logaoedischen Kolon (um einen Fuss länger als der dritte Glykoneus) und wieder einem schliessenden Creticus, der auf den ersten Vers zurückweist und so die erste Gruppe abschliesst. Die Gruppe *b* v. 4—6 besteht aus drei kleinen Versen, der erste gleicht dem dritten, beides Dochmien, und dazwischen ein Creticus mit einem Choriamb. Gruppe *c* = v. 7. 8 zeigt wieder die beiden Anfänge von Gruppe *a*, Diiambus und Iambus, an diesen schliesst sich ein Glykoneus, an jenen, zur Ausgleichung des Umfangs, nur ein katalektischer erster Pherekrateus. Gruppe *d* v. 9. 10 ist wesentlich kretisch, nur in 10 steht ein Choriamb nach dem Vorgang von v. 5. Somit ist Teil *d* mehrfach auf *b* bezogen, gleichwie *c* auf *a*. v. 11 ist ein iambischer Schlussvers.

Die Mannigfaltigkeit ist sehr gross, aber doch ist charakteristisch für die spätere Periode das Zusammentreten gleicher und ähnlicher Glieder zn kleinen Gruppen von 2 bis 3 Versen. In dem Streben nach Fasslichkeit und Eindringlichkeit der Rythmen werden jetzt die grossen Spannungen der Construction ver-

mieden, die doch nur den Eingeweihtesten unmittelbar fühlbar sein konnten.

Dafür nimmt sich der Dichter in der Epode:

Ἀπολλώνιον ἄ- θυρμα. τῷ σε μὴ λαθέτω
Κυράνᾳ γλυκὺν ἀμφὶ κᾶπον Ἀφροδί- τας ἀειδόμενον
παντὶ μὲν θεὸν αἴ- τιον ὑπερτιθέμεν,
φιλεῖν δὲ Κάρρωτον ἕξοχ' ἑταίρων,
ὃς οὐ τὰν Ἐπιμαθέος ἄγων
ὀψινόου θυγατέρα πρόφασιν Βαττιδᾶν
ἀφίκετο δόμους θεμισκρεόντων·
ἀλλ' ἀρισθάρματον
ὕδατι Κασταλίας ξενω- θεὶς γέρας ἀμφέβαλε τεαῖ- σιν κόμαις

wieder die Freiheit in der ausgelassensten Weise mit den Rythmen zu spielen, wie dies — in immerhin bescheidenerem Maasse — in der Epode von Ol. 10 geschehen war; aber hier wie dort wird sorgfältig von den Elementen der Strophe ausgegangen und es werden gewisse parallele Beziehungen gewahrt. Der Dochmius (str. 4. 6) und der dritte Glykoneus (str. 2) setzen den ersten Vers zusammen, der zweite beginnt gleich dem dritten der Strophe mit einem Iambus und einer logaoedischen katalektischen Pentapodie, nur mit verstelltem Daktylus. Daran schliessen sich unmittelbar drei kurze Kola, vergleichbar str. 4—6, aber es sind katalektische zweite Pherekrateen. v. 4 mit beginnendem Diiamb (str. 1. 2) schliesst die erste Hälfte ab. Auch die zweite (v. 5—9) baut sich grösstenteils aus den Elementen der entsprechenden Strophenhälfte auf — Iambus, Choriamb, Creticus, katalektischer Pherekrateus —, mit vielen Synkopen wie jene; der Anfang des vierten Teils (v. 8. 9) klingt an die entsprechende Strophenstelle an (*χρυσαρμάτου* str. 9 — *ἀρισθάρματον* ep. 8). Der Schluss von *c* (v. 7) ähnelt dem von *d* in der Strophe (v. 11) — ein längeres Kolon des doppelten Geschlechts; umgekehrt schliesst *d* glykoneisch, wie in der Strophe *c* (v. 8); nur ist den beiden Glykoneen noch als charakteristischer Abschluss der ganzen Perikope der Creticus angehängt (ähnlich wie in Isthm. 7 der für den Charakter der Strophe wichtige katalektische zweite Pherekrateus das Ganze abschliesst).

Mit Ol. 9 (456):

Τὸ μὲν Ἀρχιλόχου μέλος
φωνᾶεν Ὀλυμπίᾳ, καλλίνικος ὁ τριπλόος κεχλαδώς,
ἄρκεσε Κρόνιον παρ' ὄχθον ἀγεμονεῦσαι
κωμάζοντι φίλοις Ἐφαρμύσῳ σὺν ἑταίροις·
ἀλλὰ νῦν ἑκαταβόλων Μοισᾶν ἀπὸ τόξων
Λία τε φοινικοστερόπαν σεμνόν τ' ἐπίνειμαι
ἀκρωτήριον Ἅλιδος
τοιοῖσδε βέλεσσιν,
τὸ δή ποτε Λυδὸς ἥ- ρως Πέλοψ
ἐξάρατο κάλ- λιστον ἔδνον Ἱπποδαμείας·

treten wir in die dritte der von Schmidt statuierten Perioden in der Entwicklung des Dichters ein. Entsprechend dem beträchtlichen Zeitabstand von den bisher betrachteten Oden sehen wir in der Entwickelung zu ruhigem gleichmässigen Fortgang des Rythmus — von der Pyth. 5 in merklicher Weise zurücksprang — hier einen bedeutenden Schritt weiter gethan.

Gleich im Anfang gesellen sich zwei Prosodiaci friedlich zueinander; dem zweiten folgt ein Hendecasyllabus. V. 3 hängt dem um den letzten Fuss gekürzten Hendecasyllabus den Adonius an; v. 4 wiederholt dasselbe Bild. Diesem Paar folgt eine zum Verwechseln ähnlich gebaute dritte Gruppe, dreimal ein Glykoneus (zwei zweite einen dritten umschliessend) mit katalektischem Prosodiakus. Eine Abwechslung ist dadurch geschaffen, dass den beiden Gliedern an dritter Stelle die Rolle selbständiger Verse zugewiesen wird.

Dies Verhältnis zwischen v. 5 und 7/8 lässt sich fast dem vergleichen, welches sich in der lyrischen Urzeit zwischen Hexameter und Pentameter herausgebildet hat; in jenem sind die beiden tripodischen Kurzverse zusammengewachsen und die Verbindungsfuge hat sich verschoben, während in diesem die beiden Kola, wenn auch nicht durch Hiatus und syllaba anceps, so doch durch consequenten Wortschluss an der ursprünglichen Trennungsstelle wie selbständige Verse auseinandergehalten werden.

Der Schlussteil endlich ist wieder dem Anfangsteil parallel. Der vorletzte Vers erweitert sein Vorbild, wie das oft in cor-

respondierender Imitation geschieht, um einen angehängten Creticus; und was den Schlussvers betrifft, so sind seine Beziehungen zu v. 2 durch Berücksichtigung des Mittelteils von v. 3—8 modificiert. Der Prosodiacus, v. 5—8 schon katalektisch auftretend, wird hier bis zur Dipodie verkürzt, und an Stelle des Hendecasyllabus erscheint sein gekürztes Abbild aus v. 3. 4, mit verstelltem Daktylus nach Maassgabe von v. 6. So erfüllt hier der letzte Vers die Aufgabe eines zurückweisenden Abschlusses in ausgezeichneter Weise.

Ueberhaupt ist diese Strophe in ihrer Art ein Meisterstück. Wie die Strophe der ersten olympischen Ode typisch ist für einen Höhepunkt der logaoedischen Kunst, wo sich Mannigfaltigkeit und Uebersichtlichkeit in rechter Weise die Wage halten, so kann diese als vollendetste Vertreterin des schlichteren Stils gelten, dem sich Pindar später zugewandt hat.

Es ist vielleicht nicht Zufall, dass die Erwähnung der den Sieger jubelnd geleitenden Freunde mit einem Paar Prosodiaci eröffnet wird (vgl. carm. pop. 45 PLGr. III 673). Der spröden Vornehmheit, mit der der Dichter in seiner ersten Zeit alles an volkstümlichen Gleichklang Erinnernde absichtlich mied und die auch in der mittleren Periode wenigstens den Anfang der Strophen beherrscht, entschlägt er sich hier gleich im Eingang. Aber mit weiser Zurückhaltung hängt er dem zweiten Kurzvers ein Gewicht an in Gestalt des von antistr. *a* an engverbundenen Hendecasyllabus und wahrt damit die Rechte der Gattung, die solche Saiten zwar anschlagen, aber nie in diesem Ton aufgehen darf; ähnlich wie unsre höhere Musik volkstümliche Weise nach ihren eignen Gesetzen behandelt und sie meist nur andeutend verwertet [1]).

---

1) Ich habe v. 3 und 4 nicht im Verhältnis 3 + 3 geteilt, wie Rossbach, sondern 4 + 2, wie Bergk und J. H. H. Schmidt. Das ist Sache der subjectiven Empfindung und ich befinde mich dabei wenigstens im Einklang mit zwei Männern, die in dieser Beziehung feinfühlig sind. In Schmidts Diagrammen (a. O. S. 382 f.) spricht sich oft eine gute Empfindung für geschmackvolle Gruppierung der rythmischen Materials einer Strophe aus, aber er unterdrückt sie zu sehr durch Rücksicht auf eine bloss ictenzählende Gleichmässigkeit, bei der die Gestaltung der Glieder unbeachtet bleibt. So schliesst er hier mit v. 7 die zweite

Ganz eigenartig ist die Epode:

ἐγὼ δέ τοι φίλαν πόλιν
μαλεραῖς ἐπιφλέγων ἀοιδαῖς,
καὶ ἀγάνορος ἵππου
θᾶσσον καὶ ναὸς ὑποπτέρου πάντᾳ
ἀγγελίαν πέμψω ταύταν,
εἰ σύν τινι μοιριδίῳ παλάμᾳ
ἐξαίρετον Χαρίτων νέμομαι κᾶπον·
κεῖναι γὰρ ὤπασαν τὰ τέρπν'· ἀγαθοὶ δὲ καὶ σοφοὶ κατὰ δαίμον' ἄνδρες.

Sie besteht aus lauter kurzen unter sich verschiedenen Versen, was uns fast an die Weise mancher euripideischer Cantica erinnert. Nur der Schlussvers hat entfernten Anklang an v. 3 f. der Strophe.

Die Strophe der vierten olympischen Ode:

Ἐλατῆρ ὑπέρτατε βρον- τᾶς ἀκαμαντόποδος
Ζεῦ· τεαὶ γὰρ ὧραι
ὑπὸ ποικιλοφόρ- μιγγος ἀοιδᾶς ἑλισσόμεναί μ' ἔπεμψαν
ὑψηλοτάτων μάρτυρ' ἀέθλων.
ξείνων δ' εὖ πρασσόντων, ἔσαναν αὐτίχ' ἀγγελίαν
ποτὶ γλυκεῖαν ἑσλοί.
ἀλλ', ὦ Κρόνου παῖ, ὃς Αἴτ- ναν ἔχεις,
ἵππον ἀνεμόεσ- σαν ἑκατογκεφάλα Τυφῶνος ὀμβρίμου
Οὐλυμπιονί- καν δέκευ
Χαρίτων ἕκατι τόνδε κῶμον,

ist weniger einheitlich. Der erste Vers steht für sich, aus Prosodiacus, daktylischer Penthemineres und Isthyphallicus bestehend. V. 2 und 3 gehören zusammen, zwei fast gleiche daktylische Doppelkola ein drittes logaoedisches umschliessend, v, 4 bildet wieder ein Ganzes für sich: durch ein schwer klassificierbares Kolon von sechs langen Silben eingeleitet ein durchaus an

---

Gruppe ab und fasst v. 8 und 9 zur dritten zusammen. Oder meint Schmidt, dass neben den Beziehungen, in denen die Glieder der Strophe durch ihre rythmische Beschaffenheit zu einander stehen, noch ein rein mathematisches Princip einhergehe, welches die ersteren willkürlich durchkreuzt? Das scheint überkünstlich und dürfte auch schwer überzeugend nachzuweisen sein.

volkstümliche Maasse anklingender zweiteiliger Langvers, ein ins Iambische übersetzter Eupolideus. V. 5 und 6 Anhäufung von katalektischen zweiten Pherekrateen (in Isthm. 7 den ἀχνύμενος θυμός, hier den ἵππος schildernd), ein iambisches Glied zum Schluss. Endlich v. 7 (aus 3a und 5b bestehend) und 8 ein freierer Abschluss.

Die Epode:

ἅπερ Κλυμένοιο παῖδα
Λαμνιάδων γυναικῶν
ἔλυσεν ἐξ ἀτιμίας.
χαλκέοισι δ' ἐν ἔντεσι νι- κῶν δρόμον
ἔειπεν Ὑψιπυλεί- ᾳ μετὰ στέφανον ἰών·
Οὗτος ἐγὼ ταχυτᾶτι·
χεῖρες δὲ καὶ ἦτορ ἴσον.
φύονται δὲ καὶ νέοις ἐν ἀνδράσιν
πολιαὶ θαμὰ καὶ παρὰ τὸν ἁλικίας ἐοικότα χρόνον.

beginnt mit drei kurzen Versen, zwei logaoedischen und einem iambischen als Abschluss. Dann zwei längere, einander ähnlich gebaute zweiteilige, zwei kurze daktylische, zum Schluss wieder zwei längere einander fast gleiche Glieder, die ein kurzes daktylisches einschliessen.

Das Zusammentreten der Verse zu kleinen engverwandten Gruppen, das stärkere Hervortreten rein daktylischer Glieder, das Eintreten gehäufter Spondeen, dies alles bedingt eine unverkennbare Aehnlichkeit unsrer Ode mit der Epode von Ol. 9. Auch ist beiden Oden eine auffallende Unabhängigkeit der Epode von der Strophe gemeinsam.

Auch die, wesentlich glykoneische, achte pythische Ode:

Φιλόφρον Ἡσυχία, Λίκας
ὦ μεγιστόπολι θύγατερ,
βουλᾶν τε καὶ πολέμων
ἔχοισα κλα- ϊδας ὑπερτάτας,
Πυθιόνικον τιμὰν Ἀριστομένει δέκευ.
τὺ γὰρ τὸ μαλθακὸν ἕρξαι τε καὶ παθεῖν ὁμῶς
ἐπίστασαι καιρῷ σὺν ἀτρεκεῖ·

die letzte in der Reihe der sicher datierbaren bei Schmidt, zeigt verwandten Charakter. Gleich der Eingang der Strophe

bringt uns ein Paar gleiche kurze Verse, deren Selbständigkeit nicht, wie noch in Ol. 9, gestört wird. Es sind Glykoneen, so dass wir uns im Anfang eher bei Sophokles zu befinden meinen denn bei Pindar. Es folgen v. 3. 4 Prosodiakus und katalektischer Pherekrateus, durch einen Diiamb getrennt. V. 5a ist der Adonius (wenn wir v. 45 *παισίν* mit G. Hermann verwerfen), der auch in Ol. 9 und Ol. 4 eine Rolle spielt. V. 5b und 6 bringen die geläufige Folge von Glykoneus und Pherekrateus, beide mit Auftakt; zwei iambische Glieder schliessen die Strophe.

Die Epode:

βία δὲ καὶ μεγάλανχον ἔ- σφαλεν ἐν χρόνῳ.
Τυφὼς Κίλιξ ἑκατόγ- κρανος οὔ νιν ἄλυξεν,
οὐδὲ μὰν βασιλεὺς Γιγάν- των· ἁμᾶθεν δὲ κεραυνῷ
τόξοισί τ' Ἀπόλ- λωνος· ὃς εὐμενεῖ νόῳ
Ξενάρκειον ἔδεκτο Κίρ- ραθεν ἐστεφανωμένον
υἱὸν ποίᾳ Παρνασίδι Δωριεῖ τε κώμῳ.

die wieder in alter Weise die Parallelität zur Strophe wahrt, wird wie diese eröffnet durch den Glykoneus, aber mit Auftakt; dafür stehen in der Mitte (v. 3 vgl. str. 5. 6) Glykoneus und Pherekrateus ohne Auftakt. V. 2, Prosodiakus mit Pherekrateus, ist parallel mit v. 3 und 4 der Strophe. V. 4 und 5 bringen noch drei einander folgende Glykoneen (ein erster und zwei zweite, davon einer mit iambischem Auftakt; Isthm. 7, 4 f. folgten sich ein zweiter und zwei dritte, wovon gleichfalls einer iambischen Auftakt hat). In v. 6 schliesst die Epode, an den Schluss der Strophe anklingend, mit einem vorwiegend iambischen Verse. Die Ancipität dreier auf einander folgender Füsse in diesem Verse erinnert an die spondeischen Kola der beiden vorher besprochenen Oden, die wol danach auch vom Standpunkt der Ancipität aus zu beurteilen sind. Die Neigung, je zwei (bis drei) gleichartige kleinere Kola zusammenzustellen, teilt unsre Ode mit jenen beiden. Eine 'gewisse Einförmigkeit, aber freundlich milden Ton' schreibt L. Schmidt S. 409 dem Metrum unsrer Ode zu.

Charakteristisch für diese drei Oden ist die Abnahme der Auflösung. Während die vorhergehenden Oden von Pyth. 6

an (Pyth. 10 meidet sie noch gänzlich, s. L. Schmidt S. 61) der Reihe nach folgende Anzahl der Auflösungen in je einer Perikope zeigen: 5. 6. 12. 8. 8. 12. 2 (Ol. 14). 19. 11. 15, sind die Zahlen in den drei letzteren: 1. 3. 2.

Es zeigt also die dritte Periode in den drei bis jetzt betrachteten Oden entschieden einen besonderen Charakter; alle drei haben gemeinsame Merkmale, die zum Teil eine Weiterführung der schon in den vorhergehenden Perioden sichtbaren Entwicklung bedeuten.

Dieser Eindruck wird nun völlig gestört, wenn wir, Boeckh und Schmidt folgend, auch die sechste isthmische Ode:

Τίνι τῶν πάρος, ὦ μάκαιρα Θήβα,
καλῶν ἐπιχωρίων μάλιστα θυ- μὸν τεὸν
εὔφρανας; ἦ ῥα χαλκοκρότου πάρεδρον
Λαμάτερος ἀνίκ' εὐρυχαίταν
ἄντειλας Διόννσον, ἢ χρυσῷ μεσονύκτιον νίφοντα
δεξαμένα τὸν φέρτατον θεῶν;

Epod. *μυρίων ἑτάρων ἐς Ἄργος ἵππιον;*
ἢ Δωρίδ' ἀποικίαν οὔνεκεν ὀρθῷ
ἔστασας ἐπὶ σφυρῷ
Λακεδαιμονίων, ἕλον δ' Ἀμύκλας
Αἰγεῖδαι σέθεν ἔκγονοι, μαντεύμασι Πυθίοις;
ἀλλὰ παλαι- ὰ γὰρ
εὖδει χάρις, ἀ- μνάμονες δὲ βροτοί,

in diese letzte Periode, nämlich ins Jahr 456, setzen. Dieselbe trägt in rythmischer Beziehung durchaus den Charakter der allerersten Zeit; fünf lange Verse in der Strophe, alle absichtlich verschieden; die Epode ein buntes Durcheinander von neun verschiedenen Bestandteilen, etwa an die Composition der sechsten pythischen Ode erinnernd, nur noch undurchsichtiger. Es fällt somit zu Gunsten der Meinung Bergks, der die Ode in die früheste Zeit des Dichters setzt, von Seiten des rythmischen Aufbaus ein bedeutendes Gewicht in die Wagschale. Zu bemerken ist, dass die Auflösung der Arsis auch in dieser Ode gänzlich gemieden ist.

Es sind nunmehr diejenigen logaoedischen Oden ins Auge zu fassen, die Schmidt als nicht sicher datiert verzeichnet. Da ist zuerst die vierte nemeische:

Ἄριστος εὐφροσύνα πόνων κεκριμένων
ἰατρός· αἱ δὲ σοφαὶ
Μοισᾶν θύγατρες ἀοιδαὶ θέλξαν συναπτόμεναι.
οὐδὲ θερμὸν ὕδωρ τόσον γε μαλθακὰ τεύχει
γυῖα, τόσσον εὐλογία φόρμιγγι συνάορος.
ῥῆμα δ' ἐργμάτων χρονιώτερον βιοτεύει,
ὅ τι κε σὺν Χαρίτων τύχᾳ
γλῶσσα φρενὸς ἐξέλοι βαθείας.

V. 4 gleicht Ol. 9, 3 f.; v. 6 Ol. 9, 6; v. 4 und 6, bis auf die Stellung des Daktylus ganz gleich, umschliessen den wenig längeren, mit v. 6 sich fast deckenden fünften Vers. Ebenso umschliessen in v. 2 und 3 zwei Prosodiaci einen Paroemiacus. Glykoneen, Pherekrateen und deren nächste Verwandte beherrschen die ganze Strophe, wie in Pyth. 8 (auch dort fand sich der Prosodiakus v. 3, der Paroemiakus v. 7). Nur ist der Aufbau unsrer Strophe noch schlichter und einfacher, als der von Pyth. 8.

Alles weist in die letzte Periode, die Aehnlichkeit mit Ol. 9 und Pyth. 8, sowie das Auseinandertreten kleiner Gruppen gleicher und ähnlicher Verse. Schmidt setzt die Ode in die Zeit zwischen dem 35. und 40sten Lebensjahre des Dichters, Bergk ins Jahr 473, Dissen und Mommsen ca. 461, andre noch später. Die metrische Gestaltung spricht entschieden für die letzten Ansätze. Der Aeusserung Schmidts S. 447, das Metrum könne »den Schein hervorrufen, als ob das Gedicht in eine noch viel frühere Zeit hinaufzurücken sei«, kann nach dem bisher Gefundenen nicht beigestimmt werden. Auch die Beschränkung der Auflösungen auf eine einzige hat ihre genaue Analogie in der letzten Periode.

Die dritte nemeische Ode:

Ὦ πότνια Μοῖσα, μᾶτερ ἁμετέρα, λίσσομαι,
τὰν πολυξέναν ἐν ἱερομηνίᾳ Νεμεάδι
ἵκεο Δωρίδα νᾶσον Αἰ- γιναν. ὕδατι γὰρ
μένοντ' ἐπ' Ἀ- σωπίῳ μελιγαρύων τέκτονες
κώμων νεανίαι, σέθεν ὄπα μαιόμενοι.

διψῇ δὲ πρᾶγος ἄλλο μὲν ἄλλου·
ἀεθλονικία δὲ μάλιστ' ἀοι- δὰν φιλεῖ,
στεφάνων ἀρετᾶν τε δεξιωτάταν ὀπαδόν.

zeigt im Gegensatz zu der eben behandelten wieder das Bild grössten Reichtums. Die metrische Gestaltung des ersten Verses erinnert an Pyth. 10, 1. 2. Die Strophe als Ganzes dagegen zeigt manche überraschende Analogien zu Pyth. 2. Ein längeres trochaeisches Glied mit Auflösung steht hier an zweiter Stelle, vergleichbar Pyth. 2, 1. Wie in Pyth. 2 folgen auf die ganz verschieden gestalteten beiden Anfangsverse zwei Paare eng zusammengehöriger, dort 3. 4, 5. 6, hier 3. 4 (in 4 tritt eine iambische Dipodie vor den Glykoneus, dafür ist das trochaeische Schlussglied zum Creticus verkürzt) und 6. 7 (man könnte 6 einen katalektischen Alcaicus, 7 einen desgl. Sapphicus nennen, erweitert um den Creticus). Der dazwischen stehende fünfte Vers — iambisch mit Auflösung und in einen Choriambus ausgehend — ist nach seiner inneren Gestaltung mit v. 5 der zweiten pythischen Ode zu vergleichen. Eine Art Gegenstück zu ihm ist der dem zweiten Paar folgende Schlussvers — mit anapaestischem Anfang wesentlich trochaeisch. Die vielen schliessenden Cretici erinnern an die Epode von Pyth. 2; vier einfache Cretici und ein erweiterter, dort war das Verhältnis 3 + 1.

Die Epode:

παγκρατίου στόλῳ· καματωδέων δὲ πλαγᾶν
ἄκος ὑγιηρὸν ἐν βαθυπεδίῳ Νεμέᾳ τὸ καλλίνι- κον φέρει.
εἰ δ' ἐὼν καλὸς ἔρ- δων τ' ἐοικότα μορφᾷ
ἀνορέαις ὑ- περτάταις ἐπέβα παῖς Ἀριστοφάνευς·
οὐκέτι προτέρω
ἀβάταν ἅλα κιόνων ὑπὲρ Ἡρακλέος περᾶν εὐμαρές,

beginnt in Parallele zur Strophe, v. 1 mit zwei von einander getrennten Daktylen, v. 2 mit einer beginnenden längeren iambischen Reihe mit Auflösungen, und mit dem schliessenden Creticus. Ebenso gleicht der Schlussvers in seinem doppelt anapaestischen Anfang dem Schlussvers der Strophe, ist aber jenem gegenüber noch um ein logaoedisches Kolon bereichert, gleichwie der zweite Vers im Vergleich zum zweiten der Strophe. Die dazwischen stehende Partie dagegen — fünf zweite Phere-

krateen, davon vier katalektisch, nur im Anfang von v. 4 durch ein kleineres Glied von einander getrennt — erinnert in auffälliger Weise an das Mittelstück der siebenten isthmischen Ode. Auf eine Aehnlichkeit mit der ersten olympischen Ode macht Schmidt S. 473 aufmerksam, nämlich eine gewisse Tonmalerei in aufgelösten Iamben ep. v. 2, ähnlich Ol. 1, 8. Nur ist auch hier wie an jener Stelle die Andeutung der *ταχύτης* erst beim späteren Vorkommen desselben Verses nachzuweisen, vor allem in der vierten Epode, allenfalls in der dritten. Die erste olympische Ode fällt ins Jahr 472, die siebente isthmische 479, die zweite pythische 476; es stimmt also zu Schmidts Ansatz unsrer Ode etwa um das Jahr 475 der metrische Charakter völlig.

In eine spätere Zeit führt uns wieder die siebente nemeische Ode:

Ἐλείθυια, πάρεδρε Μοι- ρᾶν βαθυφρόνων,
παῖ μεγαλοσθενέος, ἄκουσον, Ἥ- ρας, γενέτειρα τέκ- νων·
ἄνευ σέθεν
οὐ φάος, οὐ μέλαι- ναν δρακέντες εὐφρόναν
τεὰν ἀδελ- φεὰν ἐλάχομεν ἀγλαόγνιον Ἥβαν.
ἀναπνέομεν δ' οὐχ ἅπαντες ἐπὶ Γίσα·
εἴργει δὲ πότμῳ ζυγέν θ' ἕτερον ἕτερα. σὺν δὲ τὶν
καὶ παῖς ὁ Θεαρίω- νος ἀρετᾷ κριθεὶς
εὔδοξος ἀείδεται Σωγένης μετὰ πενταέθλοις.

Aehnlich wie die zuerst betrachtete Epode der zweiten pythischen Ode gibt uns diese Strophe Gelegenheit, eine kettenförmige Entwicklung in der Folge der Verse zu beobachten. Aus einem logaoedischen Kolon und einer katalektischen trochaeischen Tripodie besteht der erste Vers. Der zweite bringt das zweite Glied unverändert, das erste um den anlautenden Iambus verkürzt, davor ein längeres Logaoedicum. Der dritte hat das erste Glied gleich dem zweiten Vers, das zweite um einen Fuss erweitert zum Lekythion. Der vierte Vers ist zurückgreifend und abschliessend, der anlautende Diiambus weist auf den beginnenden Iambus, die logaoedische Pentapodie auf die den zweiten Vers beginnende. Die zweite Hälfte der Strophe beginnt mit einer steigenden Dipodie, der in v. 4 antithetisch entsprechend, dieser folgt das Lekythion. v. 6 stellt vor das

Lekythion einen Prosodiacus, v. 7 behält den Prosodiacus bei, aber verkürzt das trochaeische Glied wieder um einen Fuss. V. 8 bringt den Prosodiakus zum dritten Male, schliesst aber dann v. 4 entsprechend mit einem logaoedischen Glied.

Im Ganzen ist die Strophe viel regelmässiger und gleichförmiger gebaut als die Epode von Pyth. 2, man beachte die einander entsprechenden Schlussglieder in beiden Hälften — v. 1. 2. 7 trochaeische Tripodien, v. 3. 5. 6 Tetrapodien, v. 4 und 8 logaoedische Kola — sowie die dreifache Wiederholung des gleichen Prosodiakus iu den drei letzten Versen.

Noch mehr tritt dieser Charakter nicht gemiedener Gleichförmigkeit, der in eine entschieden spätere Zeit als Pyth. 2 weist, in der Epode hervor:

σοφοὶ δὲ μέλλοντα τριταῖ- ον ἄνεμον
ἔμαθον, οὐδ' ὑπὸ κέρ- δει βλάβεν·
ἀφνεὸς πενιχρός τε θανάτου πέρας
ἅμα νέονται. ἐγὼ δὲ πλέον' ἔλπομαι
λόγον Ὀδυσσέος ἢ πάθεν διὰ τὸν ἀδυεπῆ γενέσθ' Ὅμηρον.

Auch hier folgen sich v. 2—4 drei gleiche Anfangskola — katalektische zweite Pherekrateen — und während in str. 6—8 das zweite Versglied jedesmal ein verschiedenes war, gleichen sich hier auch diese in v. 3 und 4, so dass wie in Ol. 9, 3 f. eine stichische Wiederholung desselben zweiteiligen Verses entsteht. Der erste Vers ist selbständig, nur durch den schliessenden Creticus mit v. 2 verwandt, der Schlussvers ist das vereinigte Seitenstück zu den logaoedischen Abschlüssen der beiden Strophenhälften, Pentapodie und Tetrapodie, hier in umgekehrter Folge.

Ihrem metrischen Charakter nach würde man diese Ode etwa in die Uebergangszeit von der zweiten zur dritten Periode setzen. Schmidt weist darauf hin, dass die Scholien uns die Wahl lassen, sie 467 oder 461 anzusetzen, und macht auf Aehnlichkeiten mit der dreizehnten und achten olympischen Ode (464—60) aufmerksam. Dies stimmt alles wiederum sehr wohl zu der gegebenen Charakteristik.

Indem ich die sechste nemeische Ode, die einer besonderen Besprechung bedarf, einstweilen bei Seite lasse, ist als letzt-

erwähnte der nicht sicher datierten logaoedischen Oden die zweite nemeische:

Ὥσπερ καὶ Ὁμηρίδαι
ῥαπτῶν ἐπέων ταπόλλ' ἀοιδοὶ
ἄρχονται, Διὸς ἐκ προοιμίου· καὶ ὅδ' ἀνὴρ
καταβολὰν ἱερῶν ἀγώ- νων νικαφορίας δέδεκ-
ται πρῶτον Νεμεαίου
ἐν πολυμνήστῳ Διὸς ἄλσει.

kurz zu berühren. Einfachster Aufbau mit vorherrschenden Paarungen weisen diese Ode in die letzte Periode. Dahin versetzt sie auch Schmidt, der unnötiger Weise die Einfachheit des Metrums mit einem Vortrag nicht durch geübte Choreuten, sondern durch befreundete Mitbürger in Zusammenhang bringt.

Die sechste nemeische Ode:

Ἐν ἀνδρῶν,
ἓν θεῶν γένος· ἐκ μιᾶς δὲ πνέομεν
ματρὸς ἀμφότεροι· διείρ- γει δὲ πᾶσα κεκριμένα
δύναμις, ὡς τὸ μὲν οὐ- δέν, ὁ δὲ χάλκεος ἀσφαλὲς αἰὲν ἕδος
μένει οὐρανός. ἀλλά τι προσ- φέρομεν ἔμπαν ἢ μέγαν
νόον ἤτοι φύσιν ἀθανάτοις,
καίπερ ἐφαμερίαν οὐκ εἰδότες οὐδὲ μετὰ νύκτας ἄμμι πότμος
οἷαν τιν' ἔγραψε δραμεῖν ποτὶ στάθμαν.

steht wiederum allein in ihrer Art durch ein auffälliges Vorwiegen längerer daktylischer Glieder (Schmidt S. 513). Auf einen beginnenden Bacchius folgen drei Glykoneen, durch einen Creticus von einander getrennt. V. 4 beginnt mit katalektischem Pherekrateus, dann folgt aber auf einen einleitenden aufgelösten Trochaeus eine daktylische Tetrapodie, v. 5 beginnt mit anapaestischer Tripodie und alles Folgende bis zum Ende der Strophe lässt sich unter dem Gesichtspunkt des daktyloepitritischen Strophenbaues ansehen — man beachte vor allem die lange Senkung im vorletzten Vers von antistr. *a*, str. und antistr. *b*. Für den beginnenden Anapaest in v. 6 vergleiche man in der daktyloepitritischen siebenten olympischen Ode den sechsten Vers der Epode. Dieselbe Epode zeigt in v. 3 einen aufgelösten Trochaeus als Einleitung eines dactylischen Kolons, wie hier in v. 4 (auch geht an beiden Stellen ein Choriambus voraus,

nur wird derselbe an unsrer Stelle abermals durch einen aufgelösten Trochaeus eingeleitet), so dass wir mit v. 4 die Ueberleitung in den daktyloepitritischen Teil anzusetzen hätten, Die daktylische Tetrapodie, wenn auch nicht zu den ersten Grundbestandteilen der daktyloepitritischen Oden Pindars gehörig, findet sich doch etwa in der Hälfte derselben, und mit dem anapaestischen Anfang von v. 5 lässt sich Pyth. 3 ep. 9, N. 8, 4. Ol. 8, 6 vergleichen.

In der Epode:

ἴχνεσιν ἐν Πραξιδάμαντος ἑὸν πόδα νέμων
πατροπάτορος ὁμαιμίου.
κεῖνος γὰρ Ὀλυμπιόνικος ἐὼν Αἰακίδαις
ἔρνεα πρῶτος ἔνεικεν ἀπ' Ἀλφεοῦ,
καὶ πεντάκις Ἰσθ- μοῖ στεφανωσάμενος,
Νεμέᾳ δε τρίς,
ἔπαυσε λάθαν
Σωκλείδα, ὃς ὑπέρτατος
Ἀγησιμάχῳ υἱέων γένετο.

sind die ersten fünf Verse — v. 2 vergleiche mit Ol. 11 ep. 8 — correkt daktyloepitritisch bis auf eine mit Ol. 6, 5 vergleichbare Anomalie im Ausgang des vierten Verses. Mit v. 6 wird dieser Charakter verlassen, doch bringt der Schlussvers die daktylische Tetrapodie mit Auftakt aus v. 3 wieder.

Es findet also eine innigere Durchdringung der Elemente statt als in der dreizehnten olympischen Ode:

Τρισολυμπιονίκαν
ἐπαινέων οἶκον ἅμερον ἀστοῖς,
ξένοισι δὲ θεράποντα, γνώσομαι
τὰν ὀλβίαν Κόρινθον, Ἰσθμίου
πρόθυρον Ποτει- δᾶνος, ἀγλαόκουρον.
ἐν τᾷ γὰρ Εὐνομία ναίει, κασιγνήτα τε, βάθρον πολίων
ἀσφαλές,
Δίκα καὶ ὁμότροφος Εἰρήνα, ταμίαι ἀνδράσι πλούτου,
χρύσεαι παῖδες εὐβούλου Θέμιτος·

mit der unsre Epode durch die beiden kleinen Kola v. 6 und 7 (vgl. Ol. 13 str. 5a und 2a) in nahe Beziehung tritt. Auch dort findet in der Mitte der Strophe v. 6 mitten im Vers ein

Uebergang in dactyloepitritischen Bau statt, aber die Epode behält denselben in seiner ganzen Strenge bei. In der sechsten nemeischen Ode ist der Uebergang noch unmerklicher. Da in Ol. 7 ep. 3 der Choriamb im Anfang ein unzweifelhafter Bestandteil der Daktyloepitriten ist — als katalektischer Dimeter —, so könnte man auch hier versucht sein, die daktyloepitritische Partie schon von Beginn des vierten Verses an zu construieren und den anomalen Tribrachys zweimal anzusetzen; andrerseits führen die vorhergehenden Verse dazu, das erste Kolon von v. 4 als katalektischen Pherekrateus zu fassen.

Jedenfalls ist dieses Verhüllen der eigentlichen Fuge vom Dichter beabsichtigt. Das ausgezeichnetste Beispiel eines solchen allmäligen Hinübergleitens in eine andre Rythmengattung, wo durch den Ansatz einer trennenden Fuge die vom Dichter beabsichtigte Wirkung nur zerstört würde, ist der Uebergang in Ionici bei der Erwähnung von Helena's Flucht in Aeschylus' Agamemnon v. 686 f. Dind. Das logaoedische Metrum entwindet sich gleichsam den Händen, um sich in behend forteilende Ionici zu verwandeln. Dieser Ausblick auf Aeschylus' rythmische Kunst lässt uns freilich aufs Neue die eisige Kühle der pindarischen Logaoeden empfinden.

Wenn wir die daktyloepitritischen Oden Pindars insgesammt ins Auge fassen, so zeigen deren Anfänge im Gegensatz zu dem überquellenden Reichtum der ersten logaoedischen Schöpfungen die äusserste Einfachheit. Freilich hatte diese Gattung nicht eine Zukunft vor sich wie die Logaoeden; während diese in der Tragoedie noch ihre eigenartige Entwickelung durchmachen, erscheinen die Daktyloepitriten dort nur selten, wie eine fremde beruhigende Weise aus alter Zeit. Um so mehr ist die Entwicklung dieser Gattung unauflöslich mit Pindars Namen verknüpft, der es verstanden hat, dem scheinbar so wenig bildungsfähigen Material das Möglichste abzugewinnen. Während er die logaoedische Bildung durch massvolle Einschränkung zu schöner Form führen musste, war hier der entgegengesetzte Weg einzuschlagen; auf dem Höhepunkt der Entwicklung begegnen sich beide und der ersten olympischen Ode tritt die erste pythische in vollendeter Grossartigkeit ebenbürtig zur Seite. Aber man staunt über die Einfachheit der Mittel, mit denen hier ein kaum

weniger wechselvolles, lebendiges Ganze geschaffen ist, als es jene logaoedische Ode darbietet.

Die Angleichung der beiden Gattungen, die bei den Logaoeden durch Beschneiden des allzu üppig wuchernden Formenreichtums angebahnt wird, prägt sich dementsprechend in den daktyloepitritischen Oden aus in einem allmäligen Eindringen metrischer Elemente, die von der Bildung der Grundbestandteile mehr und mehr entfernt liegen. Die beiden Oden der ersten Periode Pyth. 12 und Nem. 5 bestehen noch lediglich aus Epitriten und daktylischen Tripodien (resp. Dipodien Nem. 5 ep. 4 und Tetrapodien ib. 6). In der zweiten Periode sind Isthm. 5 und 4 ebenso einfach zusammengesetzt, Pyth. 9 bringt neu hinzu den anapaestischen Versanfang, der dann öfters wiederkehrt, und den alleinstehenden Spondeus. Es folgt Ol. 3 als Muster des ganz reinen Baues, Pyth. 3, Nem. 9, Pyth. 1 mit Spondeen, Ol. 12 und Isthm. 2 wieder rein.

Nun folgt die sechste olympische Ode mit zwei Anomalien, dem logaoedischen Ausgang des fünften Verses und dem baccheischen des sechsten. Dass der Bacchius ein nicht ungewöhnlicher Eingang daktyloepitritischer Verse war, zeigt Eur. El. 864 = 878 und Ar. Av. 1337, so dass vielleicht der unsre sechste nemeische Ode beginnende Bacchius bereits auf den später eintretenden dactyloepitritischen Charakter hinweisen soll, als antithetisches Gegenstück zum Schlussvers der Epode. Einzigstehend ist in Ol. 6 auch die Verknüpfung von zwei daktylischen Dipodien ep. 3 (allein in v. 2. 3 stehen eine Tetrapodie und drei Dipodien in unmittelbarer Nachbarschaft). Auf die sechste olympische Ode folgt die vierte pythische, in der die daktylische Tetrapodie dreimal wiederkehrt (bis jetzt war sie nie mehr als je einmal in dem metrischen Schema einer Ode vertreten, die einzige Pentapodie Pyth. 3, 4 stand ebenfalls allein unter Tripodien), sodann die siebente olympische mit dem schon erwähnten abnormen Trochaeus inmitten der Daktyloepitriten, darnach die dreizehnte olympische mit einem grösseren selbständigen logaoedischen Teil.

So zeigt sich ein schrittweises Eindringen zersetzender Elemente, bis in der letztgenannten Ode eine ganz ausgesprochen logaoedische Partie dem überwiegenden daktyloepitritischen

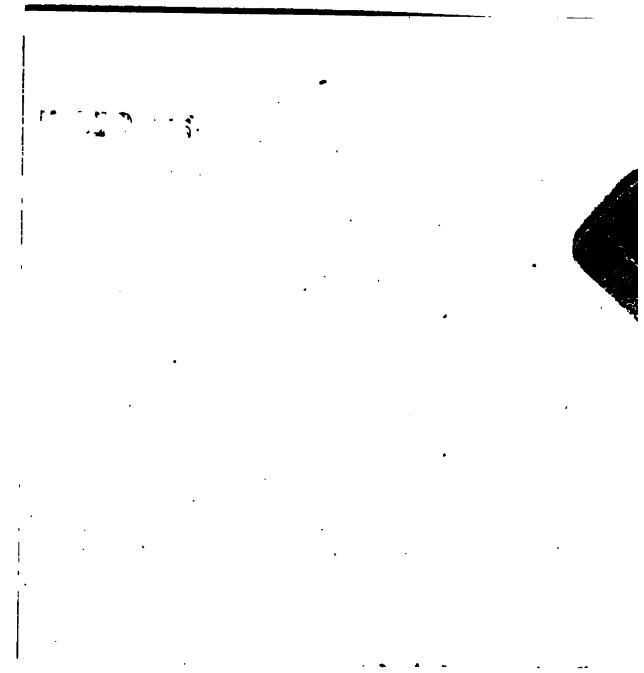
Bestand entgegentritt. Wenn wir den Zeitansatz für die sechste nemeische Ode nur nach dem metrischen Charakter zu machen hätten, so wären wir versucht, sie nach der dreizehnten olympischen Ode anzusetzen, da die beiden Rythmengattungen, dort zum ersten Mal auf demselben Boden geschlossen einander gegenübertretend, hier sich bereits in freierer Weise durcheinander bewegen. Die dreizehnte olympische Ode fällt in das Jahr 464, die sechste nemeische weist Schmidt aus innern Gründen der letzten Periode zu, Bergk setzt sie noch vor 460; beidem widerspricht unsre Betrachtung nicht.

Unter den datierten daktyloepitritischen Oden folgt noch am Schluss der zweiten Periode die achte olympische mit regelmässigem Bau, während der dritten Periode keine mit Sicherheit zuzuweisen ist.

Unter den nicht sicher datierten Oden wird die erste isthmische von Dissen der dritten Periode zugewiesen, während sie Schmidt viel eher ansetzt. Regelmässigen Bau zeigen die Oden Isthm. 3, Nem. 1, Nem. 11 unbestimmter Zeit; Anomalien dagegen Nem. 8 und Nem. 10. Nem. 10 hebt logaoedisch an, ist aber gleich vom zweiten Fuss an daktyloepitritisch. Den Zeitansatz Dissens 472—58 grenzt auch Schmidt nicht näher ab und es ist nichts dagegen einzuwenden.

Wohl aber widerspricht der metrische Charakter der achten nemeischen Ode dem Ansatz Schmidts, der sie in die Jugendzeit verweist (Mezger stimmt ihm bei). Dieselbe wird eingeleitet durch einen Pherekrateus und bringt ausserdem in der Epode (v. 4) einen trochaeischen Vers, der sich durch die ungerade Anzahl seiner Einzelfüsse der epitritischen Messung nicht fügt, vielmehr den beiden trochaeischen Mittelversen des logaoedischen Teils von Ol. 13 gleicht, gleichwie der erste Vers der Strophe dem Uebergangsvers Ol. 13, 6 durchaus ähnelt. Dissen verwies die Ode in die späteste Zeit, auch Bergk schreibt sie der provectior aetas des Dichters zu. Jedenfalls ist sie in die Zeit der logaoedischen Zersetzung des reinen daktyloepitritischen Baus zu verweisen, deren erste Spuren uns die sechste olympische Ode (472 oder 458) zeigte, und nicht allzuweit von Ol. 13 anzusetzen.

Marburg. Universitäts-Buchdruckerei. (B. Friedrich.)



Gp 75.373
Pindars Logavedische Strophen.
Widener Library 001935642
3 2044 085 147 544